

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta – katedra hudební výchovy

Historický vývoj hry na hoboj a její fyzické nároky

autor: Petr Zíka

vedoucí práce: Mgr. Milan Kaňák

28. dubna 2006

Knihovna JU - PF



3115174571

Anotace

Tato práce popisuje historický vývoj hoboje a ostatních dvouplátkových nástrojů. Jsou v ní charakterizovány dvouplátkové nástroje starověkých kultur (Indie, Čína, Egypt, Řecko, Řím) a také předchůdci hoboje z dob renesance a raného baroka.

Práce se zabývá technickým vývojem hoboje a způsobem hry na něj. Zmiňuje také dobovou literaturu, popisuje použití nástroje v orchestru a komorní hudbě. Jedna z kapitol se věnuje slavným hobojistům.

V závěru práce se zabývám vhodností hry na hoboj u mládeže a jejími fyzickými požadavky.

Annotation

There is written about historical development of oboe as well as other double reed instruments in this work. Here are also characteristics of several antique double reed instruments (India, China, Egypt, Greece, Roma).

This work wants to show the development of oboe and methods playing it. We can find a part about famous oboe players.

I try to think about possibility to play oboe by today's youth.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval.

V Českých Budějovicích 28.4. 2006.....



Obsah

<u>1. Úvod</u>	5
<u>2. Předchůdci hoboje ve starověku</u>	8
2.1 Pravěk	8
2.2 Indie	9
2.3 Mongolsko, Čína, Japonsko	11
2.4 Arabské země a Egypt	14
2.5 Řecko	19
2.6 Řím	21
2.7 Ostatní oblasti světa	23
<u>3. Středověké šalmaje</u>	25
3.1 Cesta šalmaje do Evropy	25
3.2 Skupiny šalmajů	27
3.3 Bomharty	28
3.4 Křivé rohy	31
3.5 Ostatní dvouplátkové nástroje 16. a 17. století	34
<u>4. Hoboj</u>	42
4.1. Období baroka	42
4.1.1 Barokní nástroje od hoboje odvozené	50
4.1.2 Hoboj d'amour	50
4.1.3 Anglický roh	51
4.1.4 Oboe da caccia	52

4.1.5 Ostatní hoboje v období baroka	54
4.1.6 Hoboj v barokním orchestru	55
4.2 Období klasicismu	57
4.3 Období romantismu	60
4.3.1 Využití hoboje v romantickém orchestru	68
4.3.2 Komorní a sólová tvorba pro hoboje v období romantismu	69
4.3.3 Nově vzniklé příbuzné nástroje (19. a 20. stol.)	70
4.4 Hoboj ve 20. století	74
<u>5. Významní hoboisté</u>	<u>77</u>
5.1 Zahraniční hoboisté	77
5.2 Pražští hráči a profesori	80
5.3 Brněnští hráči a profesori	81
<u>6. Hobojový strojek</u>	<u>82</u>
6.1 Arundo donax	82
6.2 Zpracování třtiny	83
6.3 Pomůcky a součásti při výrobě	84
6.4 Závěr kapitoly o strojích	86
<u>7. Vliv hobojevé hry na naše zdraví</u>	<u>88</u>
7.1 Fyzické požadavky na hráče	88
7.2 Na závěr	93
<u>8. Závěr</u>	<u>95</u>

1. Úvod

Hoboj (it. **Oboe**, fr. **Hautbois**, angl. **Oboe**, něm. **die Oboe**/starší název **die Hoboe**/) patří mezi nástroje dechové dřevěné. Díky strojku se dále řadí spolu s fagotem a ostatními příbuznými nástroji do skupiny dvouplátkových dechových nástrojů. Jeho vznik a rozkvět spadá do počátku 17. století, kdy získává popularitu zejména v západní Evropě. Konkrétně ve Francii si získal nástroj zvaný „*hautbois*“¹ obrovskou popularitu a francouzští hoboisté vždy patřili a dodnes patří k průkopníkům hoboiové hry.

Hoboj měl celou řadu předchůdců z řad nástrojů šalmajového typu. Podobně tomu bylo i u fagotu, který je pravděpodobně vývojově o něco mladší. Šalmaje² jsou však bezesporu přímými předky obou skupin dnešních dvouplátkových nástrojů. Historické kořeny sahají až do dob starověké Indie či staré Číny. Další velkou skupinou byly dvouramenné nástroje starého Egypta, jejichž rozkvět dovršily slavné římské thibie a řecké aulosey.

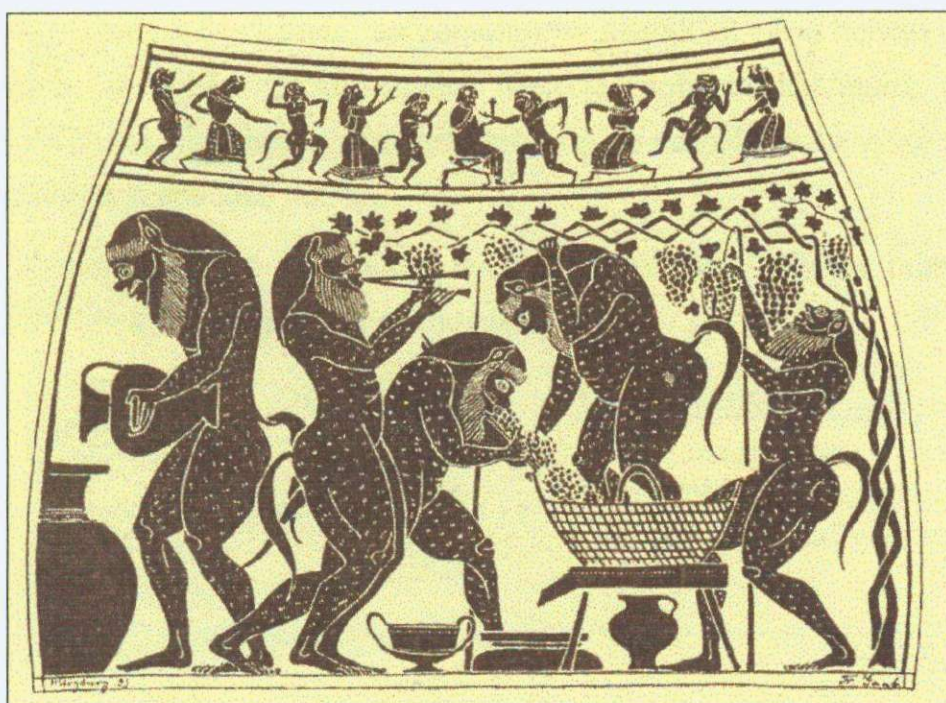
Středověk nastolil zásadní změny jak ve společnosti, tak i v hudebním využití nástrojů přeživších z dob antiky. Šalmaje se stávají nástrojem, který využívají zejména venkovští a lidoví hudebníci, ovčáci, kejklíři a jen zřídka slouží oficiálním šlechtickým účelům. To, že byly šalmaje v nelibosti tehdejší čile se rozvíjející křesťanské společnosti, má na svědomí fakt, že thibie a aulosey byly považovány za „*nástroje pekelné*“³.

Tomuto nařknutí vděčí četným malbám a plastikám antických umělců, kteří s oblibou vkládali šalmaje do úst antických satyrů, zejména při Bakchových (v Řecku Dionýsových) vinných orgiích.

¹ v doslovném překladu „*vysoké dřevo*“

² šalmaj používám pouze jako obecné označení nástrojů spadajících do skupiny šalmajových

³ citace: Sachs, Curt: *Musik der Antike*, Wildpark-Postdam, 1929 (str: 22)



obr.č. 1 - Satyrové hrající na aulos při „Slavnosti vína“ (detail amfory , Galerie Lambert -Paříž)

Vývoj šalmaje téměř ustrnul až do konce 16. století, kdy nastává velký rozkvět hudby instrumentální a šalmaj zažívá opravdové vzkříšení. První historicky doložené užití hoboje v orchestru se uskutečnilo v Paříži v opeře Pomone od Roberta Camberta v roce 1659⁴. Francouzská hobojobá literatura se rozchází se střeoevropskými názory o prvním obsazení hoboje a Gunther Joppig uvádí až rok 1671⁵.

Zde se začíná psát moderní historie nejnáročnějšího nástroje, který spolu s lesním rohem drží primát v nárocích na dokonalé ovládnutí techniky hry a především díky svým fyzickým požadavkům na hráče jsou zapsány v Guinnessově knize rekordů.

⁴ Rychlík, Jan: Moderní instrumentace, Praha 1968

Hobojista a skladatel František Suchý však za první užití hoboje v orchestru označuje rok 1628, kdy byla v Salzburku provedena mše Orazia Benevoliho

⁵ Joppig, Gunther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981

Nyní, tedy v části první, se zaměřím na historický vývoj hoboje i s jeho předchůdci, technická zdokonalování nástroje, dobovou literaturu, zmíním slavné evropské hobojisty a v neposlední řadě se zaměřím i na vývoj strojku, nepostradatelné součásti hoboje.

V poslední části této práce bych se také chtěl zabývat problémem náročnosti hry a jejích fyzických požadavků.

2. Předchůdci hoboje ve starověku

2.1 Pravěk

V pravěkých kulturách bychom hoboje hledali velmi těžko. Známe však mnoho druhů píšťal, které se v těchto dobách zhotovovaly z různých druhů bambusu, rákosu, zvířecích kostí či později z pálené hlíny nebo kovu.

Nástroje byly povětšinou vyráběny z jediného kusu dřeva, zřídka byly vícedílné⁶. I to je však dnes velmi těžce dokazatelné, neboť se dochovala jen torza nástrojů a v naší evropské části se můžeme jen domnívat, jak nástroje přibližně vypadaly, kolik měli otvorů a jakým způsobem byly ovládány.

Za kolébku dvouplátkových nástrojů je považována jižní Asie. Přestože se většina území nachází v poměrně vlhkém klimatickém pásu, archeologové v místech původního osídlení Indie v údolí Indu našli pravděpodobné předchůdce pozdějších dvouplátkových nástrojů. Nástroje byly kónicky vrtané, neměly žádné klapky a skládaly se z jednoho až tří dílů. Jejich stáří bylo odhadnuto na cca 5000 let. Přestože se ani u těchto nálezů strojky do dnešní doby nedochovaly a neexistuje tedy přímý důkaz toho, že by byl tón u těchto prehistorických nástrojů vytvářen na podobném principu jako je tomu u nástrojů šalmajového typu, tradice dvouplátkových dechových nástrojů v zemích Asie je tak silná a podobnost archeologických nálezů s lidovými nástroji dnešní doby tak velká, že se obecně považují tyto nástroje za předchůdce dnešních asijských šalmajů.

⁶ nástroje idiogenní (jednodílné) a heterogenní (vícedílné)

2.2 Indie

Indie byla ve své době jednou s nejvyspělejších a nejkulturnějších zemí Asie. Osídlování povodí Indu nastalo kolem roku 2500 př. n. l. a osídlení okolí řeky Gangy proběhlo o několik století později. Indická kultura byla velmi vyspělá, ve městech, která byla zaznačena v plánech a mapách, existovala kanalizace a vodovody. Indové vynikali v umění odlévání kovů a železa.

Jejich velmi vyspělý duchovní védský systém nám zanechal jedny z nejstarších literárních památek eposy „*Rámájana*“⁷ a „*Mahábhárata*“⁸. Ještě dříve, kolem roku 500 př. n. l., začal z Indie šířit Sídhdhárta Gautáma novou duchovní nauku zvanou Buddhismus.

Zpočátku Indové spolupracovali s okolními probouzejícími se kulturami (Čína, Siam, Nepál, Mongolsko) a se západními říšemi, s kterými velmi čile obchodovali (Arábie, Persie, Asýrie, Babylón a později i státy evropské). Později Indie kulturně velmi upadala, a to především díky vnitřním nepokojům a válkám, kastovnímu systému, který neposkytoval obyvatelům minimální svobodu a v neposlední řadě díky anglické kolonizaci. Jediné co po dlouhá staletí kulturně a duchovně skomírající Indii drželo při životě byl právě obchod a obchodní karavany, které přes její území směřovaly na západ z Číny a jižní Asie.

A právě díky obchodním karavanám se začaly šířit do okolních zemí nástroje, které měly svůj domov právě ve staré Indii.

Za nejstarší nástroj, který byl v Indii nalezen kompletní, je považován „*otů*“. Zmínky o tomto nástroji jsou již ve 12. století př. n. l. v brahmánském

⁷ Epos „*Rámájana*“ oslavuje Rámu, inkarnaci Višnúa, boha Uchovatele, který zachraňuje lidstvo před vším zlem. Vznikl kolem roku 450 let př. n. l..

⁸ Epos „*Mahábhárata*“ (*velký boj*), popisuje soupeření mezi slavnými rody Pánduovců a Kuruovců, epos obsahuje posvátný hinduistický text „*Bhagavadgíta*“, v níž Krišna objasňuje „*Boží cestu*“.

spise „*Saniga-ra*“. Jeho zvuk byl údajně velmi světlý až „mečivý“, nástroj byl bez tónových otvorů a výška se měnila pouze intenzitou dechu. Nástroje různých délek byly používány při duchovních obřadech a hráči při produkcích využívali tzv. „*věčného dechu*“⁹.

Dalšími starověkými nástroji byly „*nagasaran*“ a „*suganie*“. Oba nástroje jsou poměrně vyspělejší a mladší než otú. Nagasaran byl kratší než otú, měřil cca 60-80 cm a byl již vybaven tónovými otvory (zpočátku čtyřmi, později až sedmi otvory). Suganie se na rozdíl od nagasaranu vyskytovala pouze na ohraničeném území Přední Asie. Byla však nástrojem, který byl již opatřen deseti tónovými otvory. Suganie měřila jen 40 cm, měla na horním díle 8 a na spodním 2 otvory.

Z dalších nástrojů vyskytujících se na území Indie jmenujme ještě „*turti*“, „*natal*“, „*kal*“, a „*karnaka*“. Jedná se o nástroje, které se dodnes používají v indické lidové hudbě, při obřadech, ve vojenských kapelách apod.. Vynikají především svou zvukovou průrazností, která je dána jejich malou délkou a často velmi rozšířeným korpusem.

Ještě než zmíním poslední a nejslavnější indický šalmaj, pokusím se popsat strojek, který se používal a používá dodnes u asijských nástrojů. I díky strojku mají asijské šalmaje svůj specifický zvuk. Nejběžnějším materiálem používaným k výrobě jsou obyčejné tvrdé pobřežní trávy a rákosy rostoucí v oblastech subtropických nebo tropických. Jejich vlastnosti umožňují to, že pouhým smáčknutím trávy a jejím vhodným seříznutím se na rozštěpeném řezu stonku rozechvějí obě poloviny a tím je možno docílití razantním dýchnutím

⁹ „Věčný dech“ se používá a je tradičním stylem hry v asijských kulturách (zejm. Tibet, Indie a Japonsko) ale i v období antiky hráči na thibie běžně používali věčný dech. Při hře hráč dokáže zároveň vydechovat ústy a nadechovat nosem. Jde o dosti složitou svalovou operaci, která se využívá v japonském zenu při meditačních hrách na nástroj „charumela“. U evropských hráčů není toto umění věčného dechu dodnes běžné. Existují dechaři, kteří tento způsob dýchání ovládají a používají, málokterý z nich je však ochoten předat své zkušenosti žákům, jednak proto, že se stále ještě jedná o svěbytnou a výjimečnou dechovou techniku, ale také z toho důvodu, že více než kterékoliv jiné předpoklady ke hře na dechové nástroje je úspěšnost této techniky závislá na fyziologických dispozicích hráče.

rozechvění plátků, které vydávají charakteristický chrčivý zvuk¹⁰. Trávy se takto smáčkuté vysušují, čímž se fixují do žádoucího tvaru. Poté se připevňují k nástroji. Dále ovlivňuje výsledný zvuk samotné uložení strojku. U nástrojů typu šalmajového je nejčastěji strojek uzavřen v jakémsi kotlíku. Hráč tedy přímo neovládá strojek ústy a zvuk se svým charakterem podobá dudám. V případě, že je strojek otevřený, hráč může nátiskem korigovat zvukovou intenzitu a barvu tónu. Více se strojkům budu věnovat v samostatné kapitole.

Nyní zmíním poslední z indických šalmajů, který pravděpodobně stojí u zrodu všech blízkovýchodních a evropských šalmajů. Je jím „**suma**“¹¹.

Surna pochází ze severu Indie a dodnes zde patří k velmi oblíbeným a často se vyskytujícím nástrojům. Nástroj je s oblibou používán tzv. „zaklínači“ hadů nebo při koncertech za doprovodu bordunové indické loutny „**suruti**“. Jeho charakteristickým znakem je jakási kulovitá výduť v horní části nástroje. Díky již zmiňovaným obchodním cestám, které přes severní Indii vedly, se surna rychle rozšířila do Persie a později do ostatních arabských států.

2.3 Mongolsko, Čína, Japonsko

Nástroje vyskytující se v těchto zemích jsou si velice podobné a liší se jen v nepatrných odchylkách, ve vzhledu, či ve společenském využití.

Jedním ze zajímavých nástrojů Mongolské říše je „**bišhur**“. Tento šalmaj se do Mongolska dostal z východu přes Tibet. V Tibetu a později i v Mongolsku se využíval při obřadech v buddhistických kláštorech. Nástroj vyniká svým velice průrazným tónem a široce rozevřeným korpusem. Tento nástroj se ve větším provedení, při délce kolem 3 m, používá i bez strojku. Kotlíkovitý náustek simuluje jakýsi nátrubek.

¹⁰ podobný princip jako u „pampeliškové frkačky“

¹¹ v sanskrtu zvaná „sanaji“

Nástroje, podobné mongolským, můžeme nalézt i v **Číně**.

Čínská kultura začala vznikat přibližně 1800 let př. n. l.. Po dlouhá staletí zde vládla mocná dynastie Šang, která až kolem roku 1000 př. n. l. byla vystřídána dynastií Čou. Čínská říše byla ovlivňována sousedy z jihu i severu. Nevíme však, jakou cestou se dvouplátkové nástroje do Číny dostaly. Nejpravděpodobnější je, že nástroje byly do říše zavlečeny obchodními karavanami a později i buddhisty, kteří začali ve 4. stol. př. n. l. do země šířit Buddhovo učení.

Všechny nástroje, které jsou v dnešní Číně běžné v lidové a folklórní hudbě, se dají považovat za nástroje původní. Ty za téměř 2500 let nedoznaly žádných změn a i způsob hry, který se v rodinách hudebníků předává z otce na syna, je téměř stejný. V dnešní době, kdy se Čína otevírá světu, je folklór bohužel komercializován a svůj ryzí, čistý a původní charakter si zachovává jen v některých odlehlých a turisticky méně atraktivních oblastech Číny¹².

Nástroje se v Číně vyráběly z velmi rozmanitých materiálů. Výrobci používali rákos, bambus, dřevo ebenové, těžké mahagonové, ale i slonovinu či různé druhy kovu. Vrtání nástrojů bylo vždy kónické. Všechny nástroje byly opatřeny nejčastěji mosazným kotlíkem, který skrýval uvnitř třtinový nebo rákosový strojek.

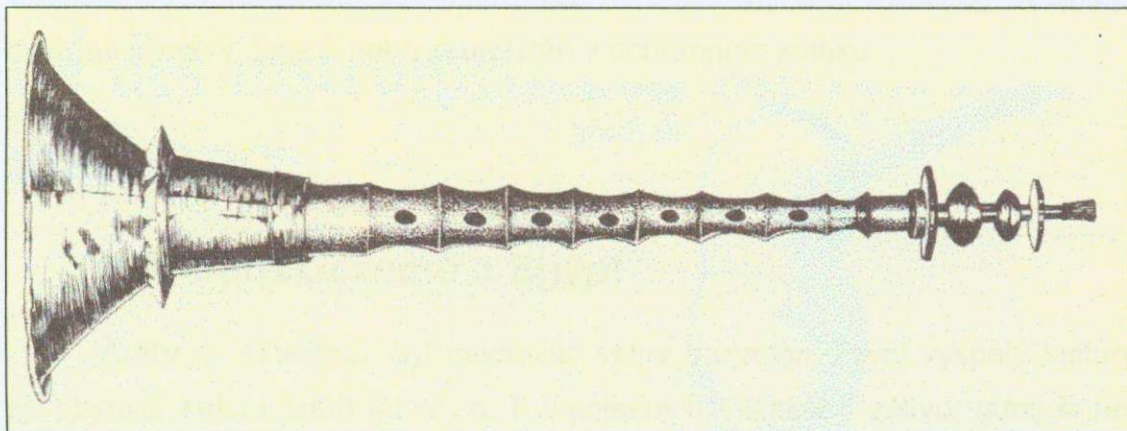
Prvním zástupcem čínských šalmajů jmenujme „**hrang-taih**“. Strojek měl ukryt, jak již bylo řečeno, v kovovém kotlíku, byl opatřen osmi tónovými otvory.

Téměř stejně se obsluhoval nástroj zvaný „**koan**“. Lišil se pouze tvarem a materiálem, ze kterého byl vyroben. Hrang-taih se vyráběl z nejrozličnějších druhů dřev a bambusu, kdežto koan byl zhotovován výhradně z broušené

¹² Čína, která od 1950 okupuje Tibet a v 60. letech 20. století měla územní spory s Indií, omezila turismus do země až do roku 1970, kdy byl vypracován dlouhodobý plán turistického ruchu. Tento program se zaměřuje jen na oficiální a historicko kulturní oblasti země a místa, která by u západních turistů nevzbuzovala nálady proti čínskému režimu. Opravdu čistý a původní folklór se dnes udržuje v provinciích, kam se turistům přístup nedoporučuje nebo je přímo zakázán. Je to především v Tibetu (kromě Lhasy, která je velmi frekventovaným turistickým centrem) a na hornatém severu země (pohoří Altaj a Ťan-Šan), kde žijí národnostní menšiny Mongolů, Ujgurů a Miaů.

slonové kosti. Posledním nápadným rozdílem mezi těmito nástroji byl tvar ozvučníku, který měl koan ve spodní části výrazně rozšířený.

Další nástroj, nápadně se podobající indickým a arabským šalmajům, je „**sona**“. Sona má již podle svého názvu¹³ kořeny na indickém území. V čínské lidové hudbě se používá běžně v několika velikostech, nejběžněji však ve velikosti dnešního hoboje. Od indické surny se sona liší jen drobnostmi. Na první pohled je však patrný rozdíl v tom, že sona nemá charakteristickou kulovitou dutinu ve své horní části.



obr.č. 2 - čínská sona

Japonsko je zemí fléten a píšťal. Země se zenovou buddhistickou tradicí nám však zanechala také něco málo dvouplátkových nástrojů. To, že Japonci jsou spíše národem flétnistů, nám ukazují svým tvarem i šalmaje, které jsou povětšinou cylindricky vrtané. Kónicky vrtaným nástrojem je šalmaj zvaný „**tjó**“. Nástroj se svým vzhledem podobá indickému nagasaranu a má také 7 tónových otvorů.

Velkou „rodinu“ šalmajů tvoří nástroj „**hičiri-ki**“. Tento nástroj se vzhledl pravděpodobně v čínském koanu. Hičiri-ki není však kónicky vrtaný, tvarem se

¹³ Sona je příbuzný nástroj indické skupiny šalmajů. Indická surna, původně v sanskrtu „sanaji“ se z Indie šířila na sever i na západ (poarabštěné názvy „surnai“, „surle“, „zurna“atd.).

podobá flétně, pouze korpus je podobně jako u koanu velmi do široka rozevřen. Měl 7 tónových otvorů a vyskytoval se v mnoha délkových provedeních, od sopránových, měřících kolem 40 centimetrů, až po třímetrové kontrabasové. Materiál na výrobu nástroje se používal stejný jako u čínských šalmajů, u kratších (sopránových) nástrojů různé druhy dřev a slonová kost, u delších výhradně bambus.

Posledním členem japonských šalmajů je „**charumela**“. Tento nástroj se dodnes používá v Japonsku v buddhistických klášterech při meditacích. Mniši při hře, která je nesmírně náročná a její mistrné zvládnutí trvá mnoho let, využívají věčného dechu. Ani charumela není kónicky vrtaný nástroj. Strojek je ovládán přímo v ústech nebo je umístěn v ochranném kotlíku.

2.4 Arabské země a Egypt

Arabský poloostrov byl osídlován velmi pozvolna. První vyspělé kultury se objevují kolem 5000 let př. n. l. v oblastech Perského zálivu, údolích řek Eufrat a Tigris a na pobřeží Středozemního moře. Na blízkovýchodním území se vystřídalo mnoho více či méně vyspělých kultur. Z těch nejvýznamnějších jmenujme říši Akkadů, Chetitů, Mittanců, Hebrejců, Asyřanů a Babylónanů.

Do těchto arabských zemí se rozšířily dvouplátkové nástroje zejména díky obchodním cestám, které vedly z Indie na západ a později, asi ve 12. stol. př. n. l., kdy do vyspělé Babylónské říše proudili z východu přistěhovalci, především výbojný národ Elamejců¹⁴. Dále je velice pravděpodobné, že se o zavlečení šalmajů na území Arábie zasloužili **Semité**, kteří obývali jih

¹⁴ Elamejci byli velmi bojovným, ale i vyspělým národem. Vynikali zejména ve výrobě keramiky, kterou zhotovovali již kolem roku 7000 let př. n. l.. Jejich říše se rozkládala na území dnešního Íránu v blízkosti Perského zálivu. Kolem roku 1300 př. n. l. počaly jejich ničivé nájezdy na Babylónii, které trvaly až do roku 1130 př. n. l., kdy však Elamejci utrpěli drtivou porážku. Jejich národ byl téměř vyhlazen a přeživší ženy a starci se usídlili na území svých přemožitelů.

Haywood, John: Historie světa, Columbus, Praha 1998

Arabského poloostrova. Šíření nástrojů pokračovalo na jihozápad Arab. poloostrova, kudy se díky nomádským kmenům dostaly šalmaje až na území Afriky.

Věnujme se tedy nástrojům historickým. Nejstarším archeologickým objevem je nález podvojného nástroje v „*Královské hrobce*“ u mezopotámského města **Uruk**¹⁵. Objevený nástroj byl ohodnocen na stáří téměř 3000 let. Vědci ho považují za přímého předchůdce egyptských nástrojů. Poté však následuje téměř 2000 let bez jediného archeologického nálezů předchůdců hoboje na Arabském poloostrově. Dalším nalezeným nástrojem je až asyrský „*imbubu*“ a „*embubu*“ z dob kolem roku 800 př. n. l..

Lze se domnívat, že další nástroje se mohly objevovat již kolem roku 2000 př. n. l. na jihu Arabského poloostrova, kde se v této době již zpracovává bronz. Národ **Semitů**, který toto území obýval, byl národem kočovníků a pastevců, ale také národem velmi čilých obchodníků. Nástroj šalmajového typu rozšířený v této oblasti dodnes se nazývá „*halhalabu*“.

Spojitost se semitskými nástroji nalézáme u **Asyřanů**. Kolem roku 800 př. n. l. se objevují nástroje zvané „*imbubu*“ a „*embubu*“. Tyto šalmaje, jejichž bližší popis se mi nepodařilo vypátrat, se pravděpodobně na sever poloostrova dostaly díky nomádským kmenům, které kolem roku 1200 př. n. l. pořádaly divoké nájezdy na Babylónii, Asýrii, Mittanii a na území dnešní Sýrie a Izraele. A právě v těchto oblastech dnes nalézáme nástroje téměř totožné, mnohdy i podobně se nazývající (jak jsem již předdeslal v kapitole 2.3).

Jsou to : v **Sýrii** „*abüb*“, v **Izraeli** „*abüb*“ a „*halj*“, v **Persii** (dnešní Írán) „*sumai*“, v **Íráku** „*šem*“ a „*šamšal*“ atd..

Většina těchto nástrojů, uplatňujících se především ve folklórní a lidové hudbě, je dodnes s oblibou využívána amatérskými i profesionálními hudebníky. Od asijských předchůdců se však již tyto šalmaje liší. V podstatě bychom tyto

¹⁵ citace: Joppig, Günther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981 (str. 14)

nástroje již šalmaji neměli nazývat, jde totiž o jakési arabské předchůdce hoboje. Nástroje již mají strojek, který se vkládá přímo do hráčových úst. Přesto tento fakt je tónová kultura téměř neovlivnitelná, neboť se strojky vyrábějí z tvrdých trav. Nástroje jsou kónicky vrtané, vyráběné ze dřeva. Korpus je z pravidla kovový. Také se již objevují první zárodky mechaniky (1 až 3 klapky, tzv. „zavíráky“).

Nástroj, kterému asi vděčíme za dnešní evropský hoboje, se jmenuje „**zamura**“. Je jedním z 32 „hobojů“, které se dodnes používají na území Arabského poloostrova. Zamura samotný se objevuje ve třech provedeních (velikostech). Nástroj je opatřen deseti tónovými otvory. Důležitý je pro nás strojek, který se vyrábí z divoce rostoucí třtiny¹⁶. Strojek je uložen v kovovém kotlíku a nástroj vydává ostrý, nekultivovaný tón. Tónový rozsah nástroje je téměř totožný s rozsahem hoboje 17. stol. ($b - d^3$).

V této podobě se kolem roku 1200 dostal pravděpodobně šalmaj, jakožto předchůdce hoboje, do Evropy.

Ještě zmíním nástroj „**jarrúl**“, který je zástupcem arabských dvouramenných hobojů. Jarrúl byl opatřen doprovodným, asi 120 cm dlouhým ramenem bez otvorů. Druhé melodické rameno bylo kratší (cca 40 cm) a bylo opatřeno pěti tónovými otvory.

Záměrně jsem ponechal dvouramenný nástroj na závěr, neboť další pro vývoj dvouplátkových nástrojů významnou oblastí byl starověký **Egypt**. A právě zde se dvouramenné nástroje nejvíce používaly.

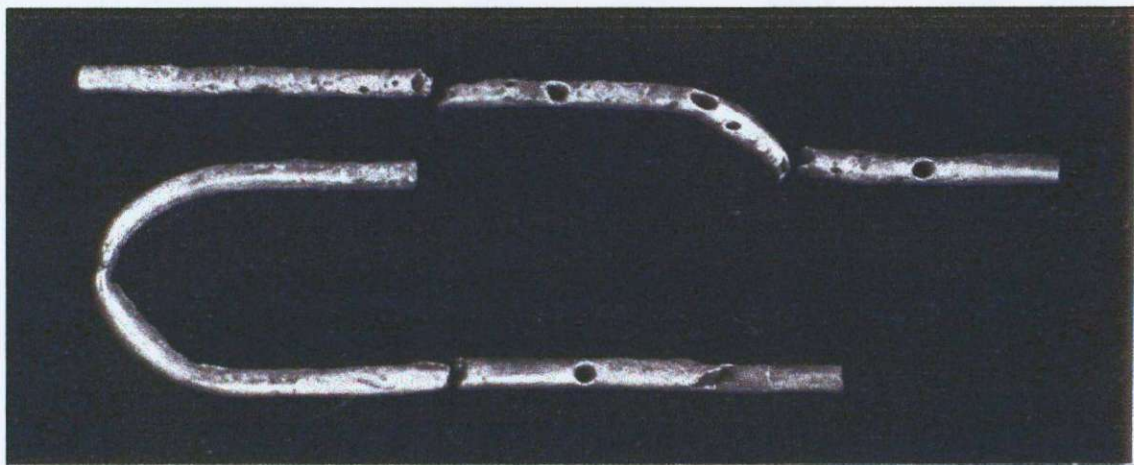
Ve starém Egyptě se nástroje tohoto typu objevují již kolem roku 3000 př. n. l.. Prvními materiály, ze kterých se nástroje vyráběly, byly kosti, později kovové materiály a různé druhy dřev.

Zajímavou součástí je strojek těchto nástrojů. Dle příležitosti, při které byl nástroj používán, byl vyroben strojek z různého materiálu. Rákosový strojek měl

¹⁶ sorgtum vulgaris

imitovat „*lehounký vánek v nilských zátočinách*“, kovový imitoval „*zpěv cikád a hlasy zvěře*“¹⁷.

První pozůstatky nástrojů, které již pravděpodobně byly podvojně, byly vyjmuty z královského hrobu v blízkosti mezopotamského města **Uruk**. Nástroj byl opatřen čtyřmi otvory a přefukoval do kvinty.



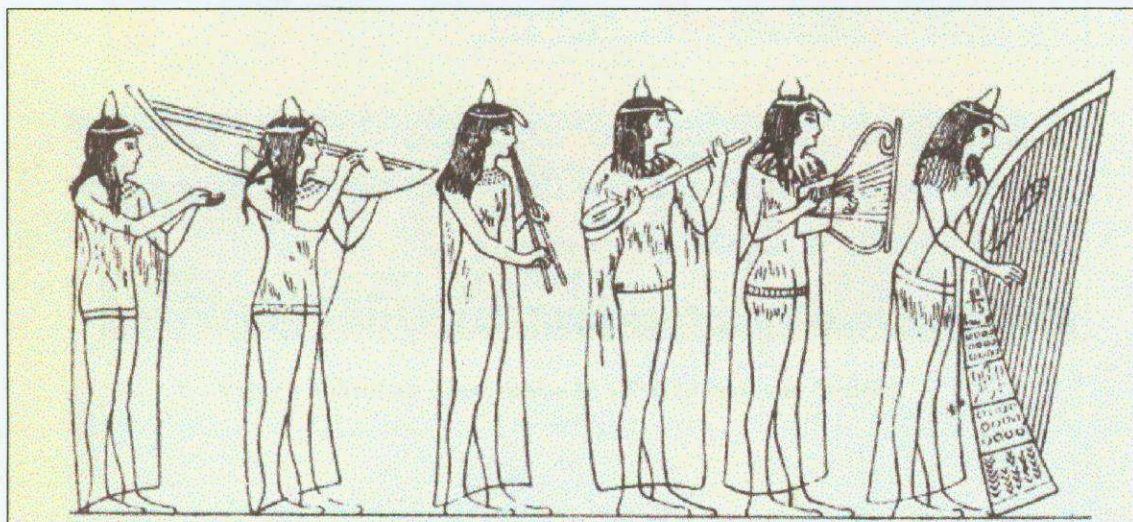
obr.č. 3 - Nástroj vyjmutý u města Uruk, stáří cca 3000 let (*Univerzitní muzeum Pennsylvánie*)

Do Egypta se nástroje dostávají pravděpodobně o několik století později. Archeologické nálezy nám dokazují, že tyto nástroje byly používány při oficiálních královských a duchovních obřadech. Nástroje byly dvouramenné a stejně jako jejich mezopotamští předchůdci, měly jedno rameno kratší, melodické a druhé delší, doprovodné. Delší (doprovodné) bylo nazýváno „*aba*“, kratší (melodické) „*siks*“. Siks byl opatřen třemi tónovými otvory, aba byl většinou bez otvorů. Nástroj byl vyráběn v několika velikostech.

Výjevy nástrojů, které se nám dochovaly na nástěnných malbách, podle archeologů symbolizují jakési odznaky královské moci. První malba se nachází na náhrobní desce krále **Thutmose IV.** (vládl 1400-1390 př. n. l.). Druhá

¹⁷ citace: Joppig, Günther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981 (str. 14)

v hrobce jeho následovníka **Amenophise II.** (vládl 1390-1352 př. n. l.). Zástup hudebníků vyprovází panovníka „Boha“ na poslední cestě do „Ráje“.



obr.č. 4 - Detail egyptských hudebníků vyprovázejícího krále na poslední cestě.

Malba na náhrobku Thutmose IV. obsahuje hieroglyfy reprodukující oslavný hymnus, který zní ve volném překladu asi takto: „... **květiny, co Ptah¹⁸ stvořil a Geb¹⁹, který je do Země vložil, spočívají v kráse všeho bytí. Ptah stvořil v Ráji jezero plné radosti a čistoty, které Tě bude zaplavovat svou láskou stejně, jako voda posvátného Nilu omývá své úrodné břehy....“.**

Malba na náhrobku Amenophise II. představuje tančící tanečnice a hudebníci hrající na podvojný „hoboj“.

¹⁸ velký Ptah je bohem tvorby a patronem umění

¹⁹ Geb je Bohem Země, patronem léčitelství a úrody



obr.č. 5 - Výjev z náhrobku Amenophise II. (Britské museum, Londýn)

2.5 Řecko

Starověké Řecko nám zanechalo velmi významný nástroj z rodu dvouplátkových. Je to slavný „**aulos**“.

Aulos funguje na podobném principu jako nástroje egyptské. Vědci se proto domnívají, že nástroj byl do Řecka zavlečen z Egypta. Jiná varianta preferuje přivezení nástroje do Řecka Frygy z Malé Asie. Přesný původ aulosu zůstává zatím celkem nejasný.

Ve svých počátcích byl aulos nástrojem velmi opomíjeným. Dlouho jej využívali pouze pastevci a chudina, pro něž byl nástroj lehce dostupný. Až při Pýthických hrách (586 př. n. l.) oslnil publikum svou hrou na aulos **Salados z Argu**²⁰. Tehdy provedl svou skladbu „**Boj Apollóna s drakem Pythónem**“.

Snad i díky Saladovi se stal aulos velice populárním a byl prvním nástrojem, který byl v Řecku záměrně vylepšován a modernizován. Zpočátku byl nástroj používán ve své jednoramenné podobě, později však výhradně jako

²⁰ citace: rukopisné poznámky pisatele (*Dějiny a literatura nástroje, Konzervatoř České Budějovice, 2000*)

dvouramenný, řecky „*diaulos*“. Stejně jako ve starém Egyptě, i v Řecku byly vyráběny tyto nástroje v několika provedeních. Řekové již dělili nástroje dle poloh na aulos sopránový (*partémios*), altový (*paidibos*), tenorový (*teléios*²¹) a basový (*hyperteléios*²²).

Nástroje zprvu umožňovaly hru pouze v omezeném rozsahu. Nebylo možno hrát libovolné půltóny (pouze v rámci používaných tónových řad – fryg., lyd., dór.). Až díky *Pronomónovi* (kolem roku 100 př. n. l.) je možno hrát půltóny, neboť ten objevil tzv. půldírky. Dvojitě vrtání tónových otvorů bylo po dlouhá léta používáno u hoboju, a ještě dnes je tento princip hraní půltónů využíván u zobcových fléten.

Dalším modernizátorem, který se zasloužil o rozkvět hry na aulos, byl *Diodóros*. Diodóros změnil vrtání tón. otvorů a především vynalezl tzv. *stáčivé kroužky*. Systém stáčivých kroužků ovlivňoval ladění. Kroužek, který držel v horní části nástroje kotlík s upevněným strojkem, byl opatřen závitem a jeho šroubováním se dala korigovat výsledná celková výška (ladění) vyluzovaných tónů. Dalšími modernizátory a především velkými hráči na aulos byli *Olympós*, *Antigenidas*, *Thymotheós*, *Kratón*²³ atd..

Jenom pro úplnost se zmíním o stavbě nástroje. Aulos byl nejčastěji vyráběn z rákosu nebo třtiny. Byly to velice dostupné výrobní materiály pro chudé a venkovské hudebníky. Pozdější nástroje, zvláště v dobách své největší popularity, byly vyráběny z velice drahých a vzácných materiálů. Oblíbeny byly zejména slonová kost, vavřínové dřevo, zimostrázové dřevo a různé druhy kovu. Čím krásnější a dražší nástroj hudebník měl, tím vyšší byla jeho společenská prestiž a také docílení uznání bylo s drahým nástrojem mnohem snazší.

²¹ *teléios* znamená „dokonalý“ - byl velmi rozšířeným typem aulosu

²² *hyperteléios* znamená „nejdokonalejší“

²³ rukopisné poznámky pisatele (*Dějiny a literatura nástroje, Konzervatoř České Budějovice, 2000*)

Strojky se vyráběly z materiálů tradičních (třtina, tvrdé trávy), ale také z plátků kovových. Na některé typy nástrojů, zejména kovové, bylo možno hráti i bez strojku. Kotlík sloužil jako nátrubek.

2.6 Řím

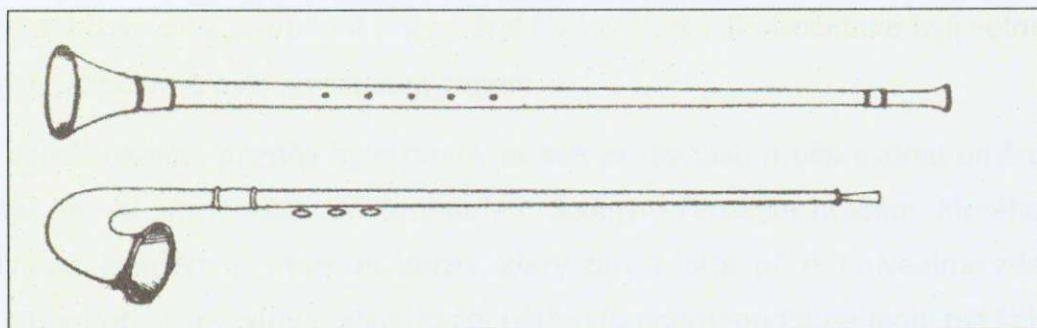
Téměř vše, co bylo řečeno o aulosu řeckém, lze vztáhnout i na římskou „*thibii*“. Thibia se do Říma dostala přes Sicílii díky Etruskům²⁴.

Řím byl úředním státem a každý občan zde měl svá přesně vymezená práva. Jiná práva měl plebejec, jiná patricij a úplně jiná otrok (pokud nějaká vůbec měl). Zvláštním „*druhem*“ byl občan hrající na thibii. V roce 309 př. n. l. byl vydán zákon, který povoloval hráčům patricijům, ale i plebejcům vlastnit pouze 10 kusů thibií²⁵. Jaký význam či záměr mělo mít toto opatření, se mi bohužel nepodařilo zjistit.

Římané byli velmi vyspělým hudebním národem a mnohému se přiučili od Řeků. Ačkoliv byla thibia také nástrojem nepůvodním a první exempláře byly s aulosy řeckými téměř totožné, Římané thibii v průběhu času dosti modernizovali a inovovali. V době největšího rozkvětu římského impéria (kolem roku 150 př. n. l.) jich bylo používáno mnoho druhů. Jmenujme alespoň základní používané typy „*thibia lunga*“ a „*thibia curva*“. Tyto thibie byly vyráběny zejména z kovu, byly dosti těžké a hmotné. Využívalo se jich zejména při gladiátorských soubojích v arénách a při závodech. Některými kovovými thibiemi se signalizovalo na římských galériách. Bylo na ně hráno i bez stojku. Kotlík měl funkci jakéhosi nátrubku.

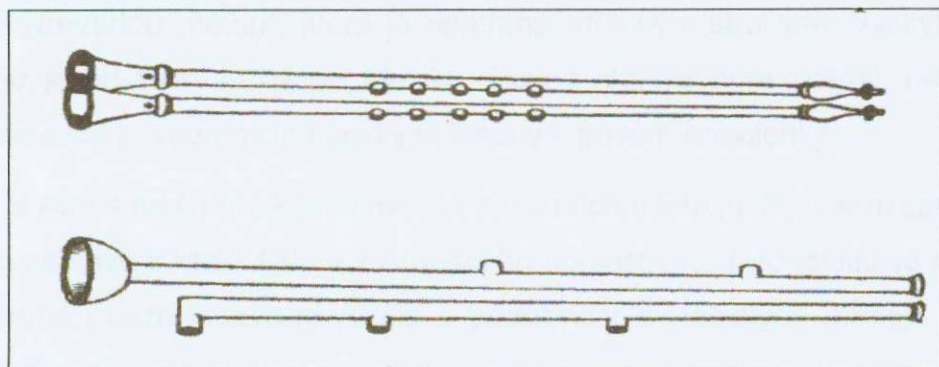
²⁴ Etruskové údajného předchůdce thibie nazývali „*subulo*“

²⁵ citace: Joppig, Günther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981 (str. 25)



obr.č. 6 - nahoře "thibia lunga", dole "thibia curva"

Dalšími používanými druhy byly „**thibia lydická**“ a „**thibia tyhrénská**“. Nástroje byly od předchozích velmi snadno rozeznatelné především díky svému „lahodnému“ zvuku. Jejich uplatnění bylo především jako doprovodné nástroje k tanci, ke zpěvu a bývaly využity i při divadelních hrách.



obr.č. 7 - nahoře "thibia frygická", dole "thibia kovová"

Tradiční, tzv. párovou thibií, byla „**thibie frygická**“. Tento typ nástroje dovezli do Říma řečtí otroci kolem roku 150 př. n. l.. Jejich umění hry na tento nástroj nadchlo tolik římské patricije, že většina těchto otroků byla velice vydržována a hýčkána. „Řekové byli zvaní „virtuózy“, měli vybroušenou techniku

*hry, byli schopni bez přerušení hry změnit tóninu*²⁶.“ Řeční otroci také byli velmi žádaným „zbožím“ a byli vyvažováni zlatem.

Jejich úkolem později bylo předávat své zkušenosti a učit svému umění Římany. Asi se jim to však příliš nedařilo. Jediným římským hráčem, kterého dnes známe jménem, je **Marcus Varus**, který žil v 1. stol. př. n. l.. Nevíme zda to byl otrok nebo svobodný občan, každopádně to pravděpodobně mohl být žák starých řeckých „mistrů“, kteří uměním hry na thibii navždy Římany zastínili.

2.7 Ostatní oblasti světa

Pro úplnost zmíním ještě dva kontinenty, kde se v minulosti také nástroje opatřené strojkem vyskytovaly a dodnes se používají. První nástroj pochází z jižní a střední Ameriky. Je nazýván „**chirimia**“, „**chirimaia**“ apod.. Jde o jakousi dřevěnou „flétnu“, která je opatřena třtinovým strojkem. Výskyt tohoto nástroje je od Brazílie až po Mexiko. Původ chirimii není známý, nejvíce je rozšířen mezi původními indiánskými kmeny v povodí Amazonky.

V Africe také nenajdeme mnoho původních nástrojů. Bylo sem zavlečeno mnoho nástrojů z Malé Asie a z Arabského poloostrova. Dvouplátkové nástroje nacházíme pouze v severní Africe a podobnost s arabskými „hoboji“ je tedy velká.

Jmenuji tedy alespoň nástroj zvaný „**zukkra**“ (Maroko, Alžír) a „**gaithá**“ (Tunisko, Alžír, Čad).

²⁶ citace: Joppig, Günther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981 (str. 27)

Změna tóniny byla zvláště u římských nástrojů značným problémem. Na některé thibie bylo možno hrát jen v určitých tóninách (modech), určité tónové řady. To bylo dáno především typem vrtání, které v Římě nebylo příliš vyspělé, a vzdáleností tónových otvorů, které přesně udávaly výšku konkrétního tónu. Až s příchodem Řeků objevili Římané stáčivé kroužky (zvané „*bombyx*“), půldirky, hmatové kombinace atd..



obr.č. 8 - hráč na "gaithá" (Čad)

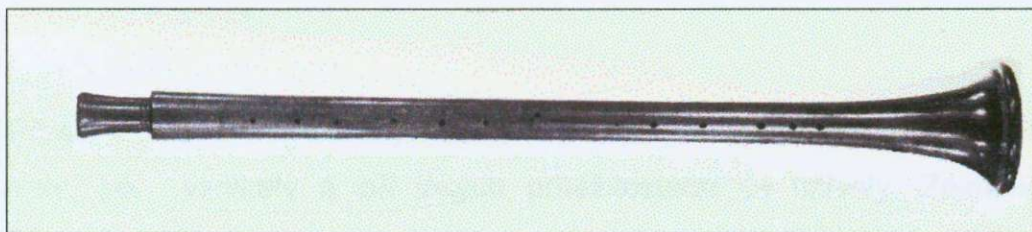


3. Středověké šalmaje

3.1 Cesta šalmaje do Evropy

Cesta k hoboji bude ještě velmi dlouhá, zato však velice rozmanitá a pestrá. Dvouplátkové ani jednoplátkové šalmaje nejsou v Evropě nástroji původními. Přestože antická kultura zanechala velký odkaz v oblasti kulturní i v oblasti hudební, díky silícímu křesťanství a odporu ke všemu „římskému“ byly téměř všechny odkazy antiky zašlapány. Římská kultura tedy neměla v Evropě již pokračovatele a thibie, jakožto oficiální nástroje Římanů, byly zavrhnuty coby nástroje „pekelné“.

Na druhé straně můžeme konstatovat, že díky čilému rozkvětu křesťanské víry, především potom díky slavným křížovým cestám na východ, se do Evropy dostávají s vojáky a zajatci i dvouplátkové nástroje. Děje se tak v průběhu několika staletí. První nástroje se objevují asi v 6. století na Pyrenejském poloostrově, kam byly nejspíš dovezeny Maury ze severní Afriky. Do centrální Evropy se šalmaje dostávají mnohem později. Ve Francii je první zmínka o šalmaji²⁷ až ve 12. století.



obr.č. 9 - chalumeau (výrobce fa.Moeck)

²⁷ Jedná se o torzo spisu neznámého autora, který je uložen v Národní knihovně v Paříži. Nástroj je nazýván „chalumeau“, což je často nesprávně překládáno jako šalmaj. Chalumeau (v doslovném překladu „brčko“, „sláma“) je výhradně nástrojem jednoplátkovým, a dnes je považován za předchůdce klarinetu. Šalmaj je ve francouzském orig. označován jako „schalmie“.

Pozn. autora

Šalmaje byly využívány nejprve v armádách, později se dostávají s vysloužilci mezi obyčejný lid. Nástroj byl hojně využíván kočovnými kejklíři, muzikanty a také ovčáky. Na některých dobových obrazech a ilustracích je možné vidět, že nástroje se do Evropy dovezly i ve stavu podvojném.



obr.č. 10 - miniatura z roku 1118 (hráč na podvojný šalmaj a hráč na chalumeau s žongléry)
(Národní knihovna Paříž)

Přesto zůstává mnoho nejasností v tom, jakým způsobem se nástroje rozšiřovaly, jak vznikaly a při jakých příležitostech se užívaly. Zejména v období od 4. do konce 11. století nejsou v této oblasti téměř žádná konkrétní data. Vše jsou pouze dohady a teorie vědců. **Heinz Becker**²⁸ vypátral zápisky teologa a myslitele **Isidora Sevillského** (560-636), který v jednom svém nejmenovaném spisu popisuje hru na „římský šalmaj“ a srovnává ho s šalmaji

²⁸ Joppig, Günther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981 (str. 31)

španělskými. To je však asi jediná zmínka o těchto nástrojích v dobách raného středověku.

Já se nyní budu raději věnovat konkrétním nástrojovým skupinám v období renesance a raného baroka a informacím, které jsou v dnešní době dostupné.

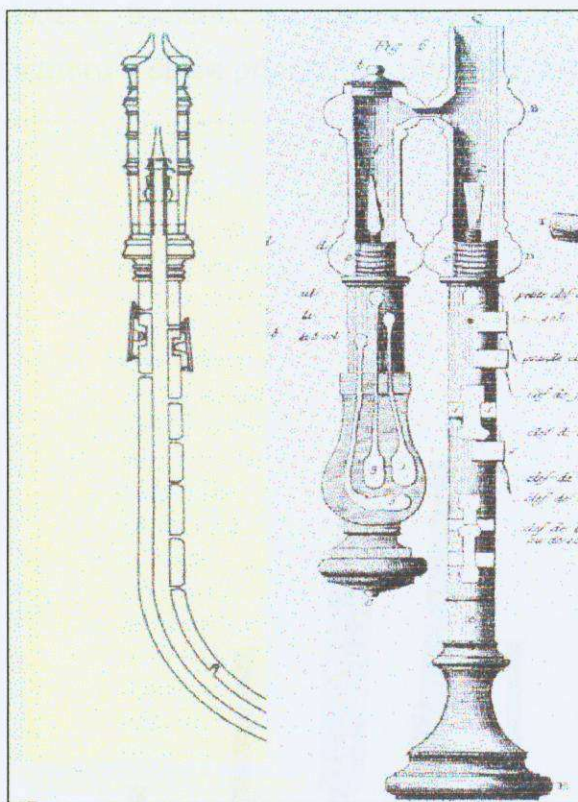
3.2 Skupiny šalmajů

Šalmaj jako označení nástroje se dá dnes již používat jako označení celé nástrojové skupiny. Nástroje jsou velice rozmanité a někdy ani zdaleka „šalmaj“ nepřipomínají.

Jak se nástroje šířily po Evropě, v každé oblasti si přivlastnily něco charakteristického. Faktem je to, že do střední Evropy se nástroje šalmajového typu dostávaly velice sporadicky a mnoho se u nás zpočátku nerozšířily. Snad to bylo i díky strojku, neboť materiál na jeho výrobu se u nás nevyskytuje.

Vrátím se však do centra dění, do Francie. Ve Francii začíná veliký rozkvět šalmajových nástrojů ve 12. století. Objevuje se mnoho nových typů nástrojů, velikostí i tvarů. Nástroje jsou zdokonalovány, opatřeny klapkami, či okovány, aby byly odolnější vůči podmínkám, ve kterých se často ničily. Zajímavou součástí stále zůstává strojek, který je po vzoru arabských nástrojů stále opatřen kovovým kotlíkem.

Někteří vědci se pokusili dokázat to, že se evropský šalmaj inspiroval v uložení strojku u dud, které mají strojek uložený ve vzdušnici a tón vzniká na stejném principu jako u šalmaje. Není to však příliš logický názor. U předchůdců těchto nástrojů bylo kotlíkové uložení strojku tímto způsobem tradiční již v dobách starých mimoevropských kultur, kde se nástroje dudám podobné ani nevyskytovaly. Osobně se tedy domnívám, že evropské šalmaje pokračovaly v tradici svých předchůdců z východu nezávisle na dudách.



obr.č. 11 - detail uložení strojku (křivý roh ,dudy)

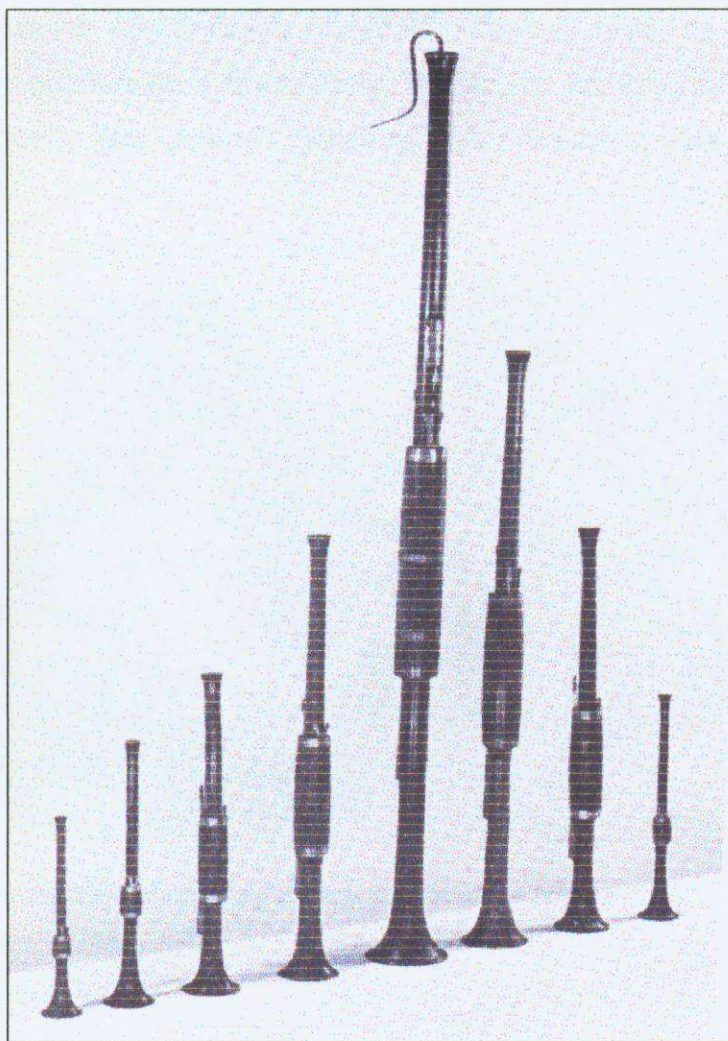
3.3 Bomhart

Bomhart, česky „pumrt“, „pomr“ či „pumr“, je nástroj, který patří spíše na území Německa než do Francie²⁹. Pomr má však ve Francii své přímé předky. Pomry z Německa postupovaly k východu až na naše území. U nás se však používaly pouze diskantové nástroje. Větší se objevovaly pouze sporadicky.

Zajímavé je to, že pomry se ve Francii tvarově částečně liší od středoevropských nástrojů. Největší nástroje jsou konstruovány naprosto stejným způsobem (basové a tenorové), nástroje vyššího ladění se však

²⁹ název „bomhart“ vznikl z dolnoněmeckého „bomaert“ – zníti, zvučeti

v detailech od hlubších nástrojů odlišují. Německé pomry věrně kopírují tvar basových nástrojů, některé francouzské diskantové nástroje se začínají v korpusu mírně stáčet vzhůru a spíše připomínají pozdější „**křivé rohy**“.

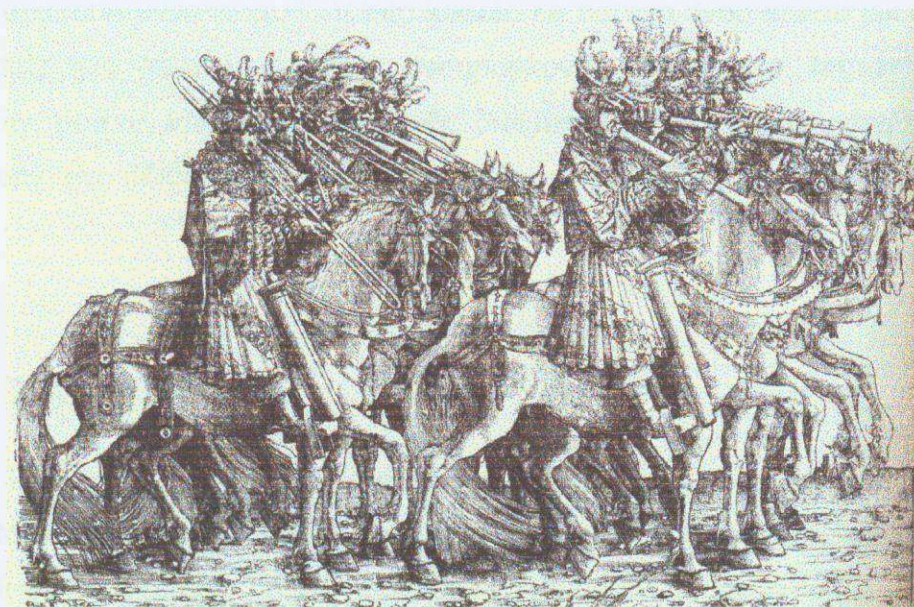


obr.č. 12 - rodina německých pomrů (Muzeum hudebních nástrojů Berlín)

Pomry byly známy svým poměrně (na svou dobu) kultivovaným tónem. Přestože nástroje vyššího ladění byly opatřeny kotlíkem, který bránil přímému kontaktu úst se strojkem, tenorový a basový pomr měl strojek otevřený (hluboké nástroje jsou díky svému tvaru spíše považovány za předchůdce „**dulcianu**“ a

pozdějšího **fagotu**). Nástroje zněly opravdu vyrovnaně, měkce a jejich využití bylo široké a pestré.

Pomry se používaly v mnoha různých kombinacích. Zpočátku zejména v armádách, konkrétně v jezdeckých oddílech, kde byly hráči na různé typy pomrů doplněni o pozounisty a trumpetisty. Přesto, že nástroje již byly co se zvuku týče hodnoceny jako „jemné“, jejich tónová průraznost byla stále velmi vysoká.



obr.č. 13 - Burgundští hudebníci (hráči na pozouny a altové pomry)
(Wilhelm Lieftrinck 1490 - 1542)

Pomr byl již poměrně technicky vyspělým nástrojem. Malíkové klapky, kterými již byl opatřen, vydržely na všech typech nástrojích až do konce 18. století. Tyto klapky byly oboustranné a hráč mohl mít ruce při hře na nástroj v libovolné poloze. Pevné stanovení levé ruky vyš přichází až s rozvojem mechaniky na počátku 19. století. Klapky byly na pomru opatřeny zvláštním kovovým krytem, který jednak nástroj zdobil a na druhé straně chránil velmi jemný mechanismus klapky před poškozením.

Pomry byly přísně kónicky vrtané, a byly opatřeny sedmi tónovými otvory, které byly do nástroje vrtány šikmo. Ve spodní části nástroje byl přefukovací otvor, který byl ovládán palcem. Vrtalo se do jednoho kusu dřeva (hlavně *hruškové dřevo*). Nástroje větších rozměrů se skládaly z více dílů. Jednotlivé díly byly ze stran osazovány kovovými kruhy a posléze sklíženy dohromady.

Z dobových spisů víme, že byla v 15. století sestavena kapela na kůru v Marienkirche v Dantzigu³⁰. V této kapele se během dvou staletí její existence vystřídaly tyto nástroje (vesměs dvouplátkové): chalumeau, fagoty, sorduny, dulciany, pomry, křivé rohy, mussety, bassanelli, schryari, cervelas (*rocket*) a doublony. Pro některé tyto nástroje nemáme ani český název.

3.4 Křivé rohy

Křivé rohy³¹ neboli „*krummhorny*“ byly oblíbenými nástroji 16. a počátku 17. století. Vynikaly především svou půlkruhovitě zatočenou ozvučnicí. Ve Francii se tyto nástroje běžně používaly již ve století patnáctém.

Jako ostatní příbuzné „šalmaje“, i křivé rohy byly využívány ojedinele v klášterních a později dvorních kapelách. Objevují se již také jakési první „*komorní soubory*“, kterým křivé rohy co do počtu vévodí. Šlo často o seskupení několika sopránových křivých rohů (2-4) a hlubších nástrojů (tenorové a basové pomry, sorduny, později dulciany). Toto obsazení vždy doplňoval některý z nástrojů drnkacích, nejčastěji různé typy harfy, loutna nebo psaltérium.

³⁰ Bate, Philip: *Le Hautbois*, Londres, Bern 1975

³¹ francouzsky „*Cromorne*“, německy „*Krummhorn*“

Často se však „krummhorny“ používaly ve spojení s žesťovými nástroji. Díky svému poměrně nekultivovanému tónu byl s oblibou spolu s pomry často využíván ve vojenských jezdeckých kapelách.

Hráči na tento nástroj se však velice často objevují mezi prostým lidem. Byl to v podstatě nástroj lidový a jak vrchnosti, tak i chudině, sloužil především k zábavě. Na křivé rohy se hrálo v hospodách, na hostinách, na vesnických slavnostech atd..

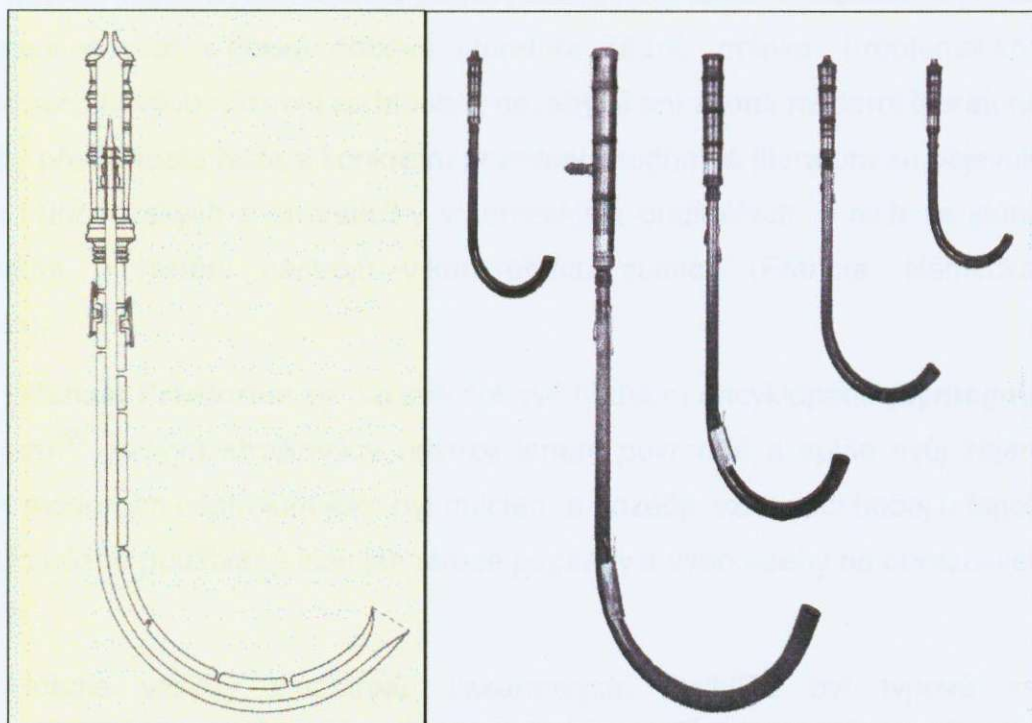


obr.č. 14 - Hráči na křivé rohy (Albert Dennige, Klaus Boden) a dulcian (Otto Steinkopf)
(Photo Archiv Produktion Hamburg)

Oproti pomrům byl křivý roh na chrámových kůrech využíván mnohem méně. Křivý roh měl strojek uschovaný v kovovém nebo bambusovém kotlíku a

měl velice malý rozsah (max. nona). Jeho tón byl podobný pomrům, někdy byl však razantnější a ostřejší. Vyráběn byl z vhodných a hlavně pružných dřev listnáčů, jeho konečný tvar záležel na poddajnosti konkrétního kusu dřeva.

Tónových otvorů měl křivý roh 7, stejně jako pomr. 2 klapky byly umístěny v horní části nástroje podobným způsobem, jako je tomu u klarinetu (přefukovací a „a“ klapka). Laděním hlubší nástroje (tenorové, altové) měly stejně jako pomry plátem okované malíkové klapky.



obr.č. 15 - Průřez křivého rohu, všechny typy rohů

3.5 Ostatní dvouplátkové nástroje 16. a 17. století

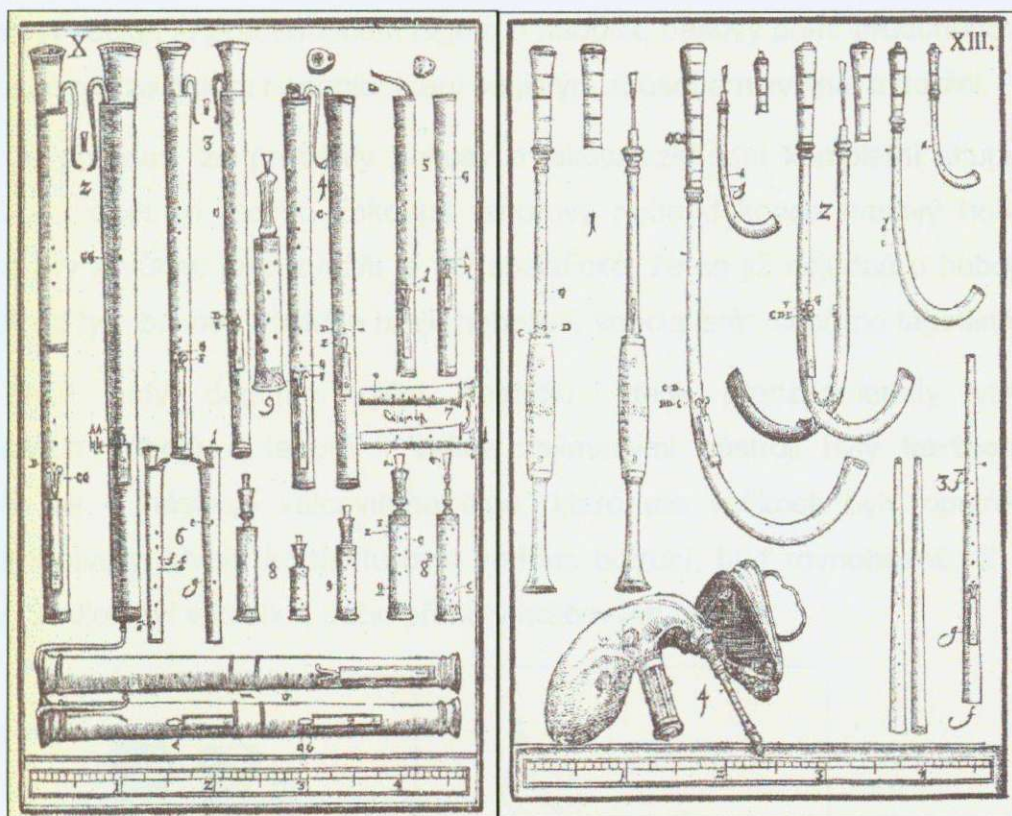
Dá se říci, že se šalmaje ve svém vývoji ubíraly dvěma směry. Jedna linie směřovala k hoboji, druhá k fagotu. Pravdou je, že vývoj těchto zajímavých a rozmanitých nástrojů se nejčastěji odvíjel na bázi regionální. Až v době renesance se nástroje začínají po Evropě rozšiřovat pravidelněji spolu s ostatní kulturou a jejími vlivy (architektonickými prvky, literaturou apod.).

Mnoho zajímavých nástrojů se na naše území téměř nedostalo a pokud ano, není o nich v české dobové literatuře žádná zmínka. Problematikou historie jazyčkových nástrojů se hlouběji nezabývá ani žádná moderní literatura, která by předkládala fakta a konkrétní prameny. Hodnotná literatura se objevuje jen ve francouzských a sporadicky v německých originálech. V nich se jedná především o historii nástrojů v konkrétních zemích (Francie, Německo, Benelux).

Michael Praetorius se ve své dobové hudební encyklopedii „**Syntagma musicum**“³² zabývá strojkovými nástroji jenom povrchně a spíše svůj zájem ubírá k moderním nástrojům jako byl dulcian a později vznikající hoboj a fagot. Nástroje běžně používané jsou jen stroze popsány a vyobrazeny na obrazových tabulích.

Hoboje vznikly z nástrojů diskantových. Nejblíže byl typově asi sopránový a altový pomr, který hoboj i připomíná. Řada nástrojů se však vyvíjela samostatně a nezřídka jejich vývoj skončil ve slepé uličce. Takto nejspíš skončily i křivé rohy. Jen tvarově se od nich pravděpodobně v klasicismu inspirovaly **anglické a basetové rohy**, či francouzský **oboe da caccia**. Tyto nástroje však nakonec převzaly standardní, téměř rovné tvary.

³² Encyklopedie vznikala v letech 1614-1624



obr.č. 16 - Obrazové tabule z encyklopedie Syntagma musicum M. Praetoria.

Vyobrazebny jsou: *sorduny, kortholty, cervales (rockety), dulciany.*

Na 2. tabuli: *pomr nicolo, křivé rohy, kornety, cinky³³ a dudy*

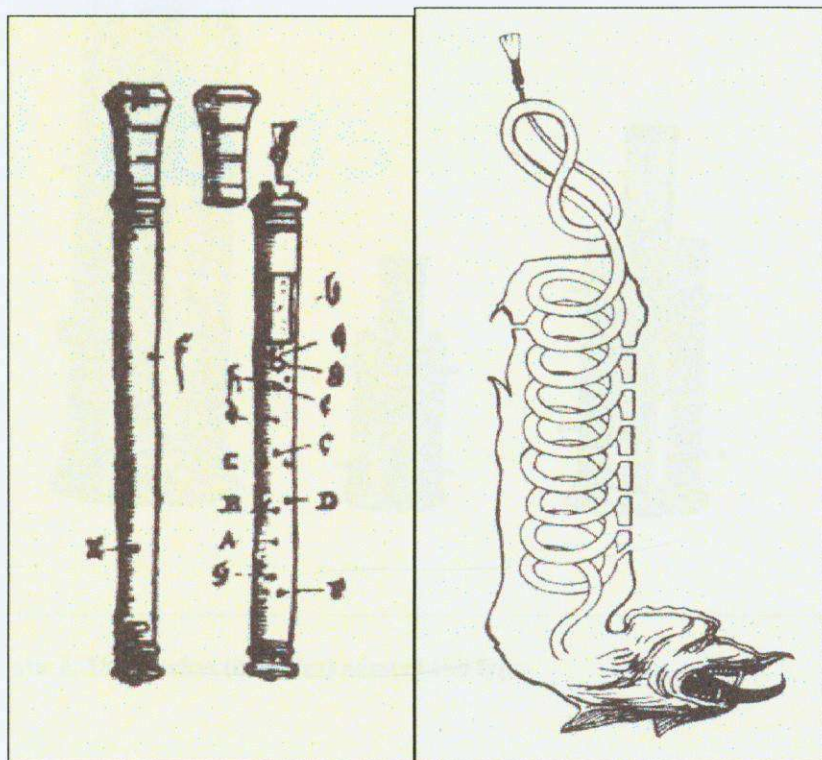
Velmi blízkým příbuzným hoboje je současný fagot. Ačkoliv dnes tyto nástroje spolu mají společné jen označení „dvouplátkový“, v raném baroku měly nástroje společné předchůdce, a tím pádem měly k sobě velice blízko. Dnes se vše od sebe odlišuje a i proto dnes budeme za fagotové předchůdce vydávat **sorduny, dulciany, rockety** a k hoboům přiřadíme **krummhorny a pomry**. V dobách renesance tyto nástroje fungovaly na stejném principu, hráč rozlišoval pouze rozdílné velikosti nástrojů. Myslím si, že je proto nesmysl tvrdit, že

³³ Kornety a cinky patří k typům nástrojů nátrubkových. Jednalo se o nástroje zhotovené nejčastěji z rohů skotu či antilop s povrchem potaženým kůží. Měly vyvrtány tónové otvory jako flétna. Vrchol nástroje však tvořil nátrubek, takže se jednalo o jakýsi „hybrid“. Cinky ve svých skladbách používal ještě J. S. Bach.

diskantový rocket je předchůdcem fagotu a naopak, basový pomr předchůdcem hoboje. Je pouze typem nástroje, který se jistým způsobem vyvinul a udržel.

Je pravdou, že proběhly pokusy o jakési vzkříšení kompletní skupiny hoboju a i dnes je možno zakoupit tenorový nebo dokonce basový hobo. Způsob hry a vůbec jeho využití je tak specifické, že se již nejedná o hobo a vesměs na tyto basové nástroje hrají „hobojisté specialisté“, či přímo fagotisté.

Nyní tedy doplním výčet nástrojů, které předznamenaly vznik současných hoboju a fagotů. Velice zajímavými nástroji byly **kortholty**. Jednalo se o nástroje válcovitého typu, které dle velikosti byly opatřeny tónovými otvory. Uvnitř kortholtu bylo vedeno potrubí, buď rovnoběžně, či do spirály. Strojek byl v kotlíku, nebo přímo v hráčových ústech.



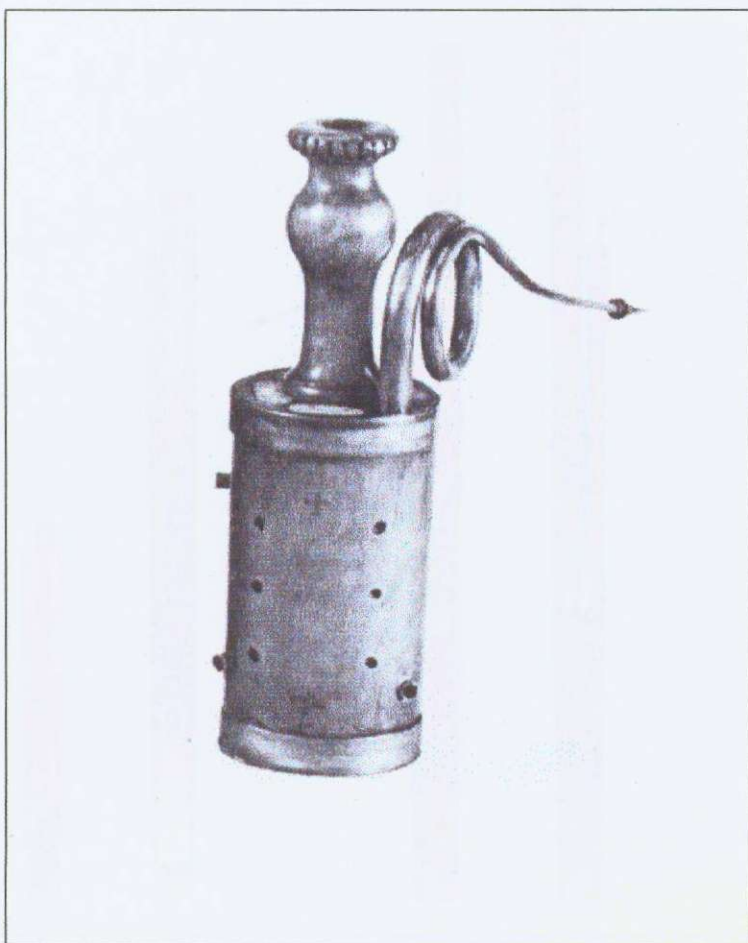
obr.č. 17- kortholt s detailem nasazovacího kotlíku (1619)

- průřez německého kortholtu zdobeného dračí hlavou

Další rodinou je skupina nástrojů, která vystupuje v literatuře pod dvojím označením. Jsou to buď **cervales** nebo **rocket**. Rocket je, co se týče vzhledu, nástrojem velice zvláštním vyskytujícím se zejména na území Německa a Beneluxu, méně potom ve Francii. Právě v Německu měl tento soudek připomínající nástroj krásnou přezdívku „**Wurstfagott**“ („*buřtfagot*“). Nástroj se používal s obnaženým strojkem a holandské rockety měly již dokonce točené mosazné eso, na němž byl strojek připevněn.



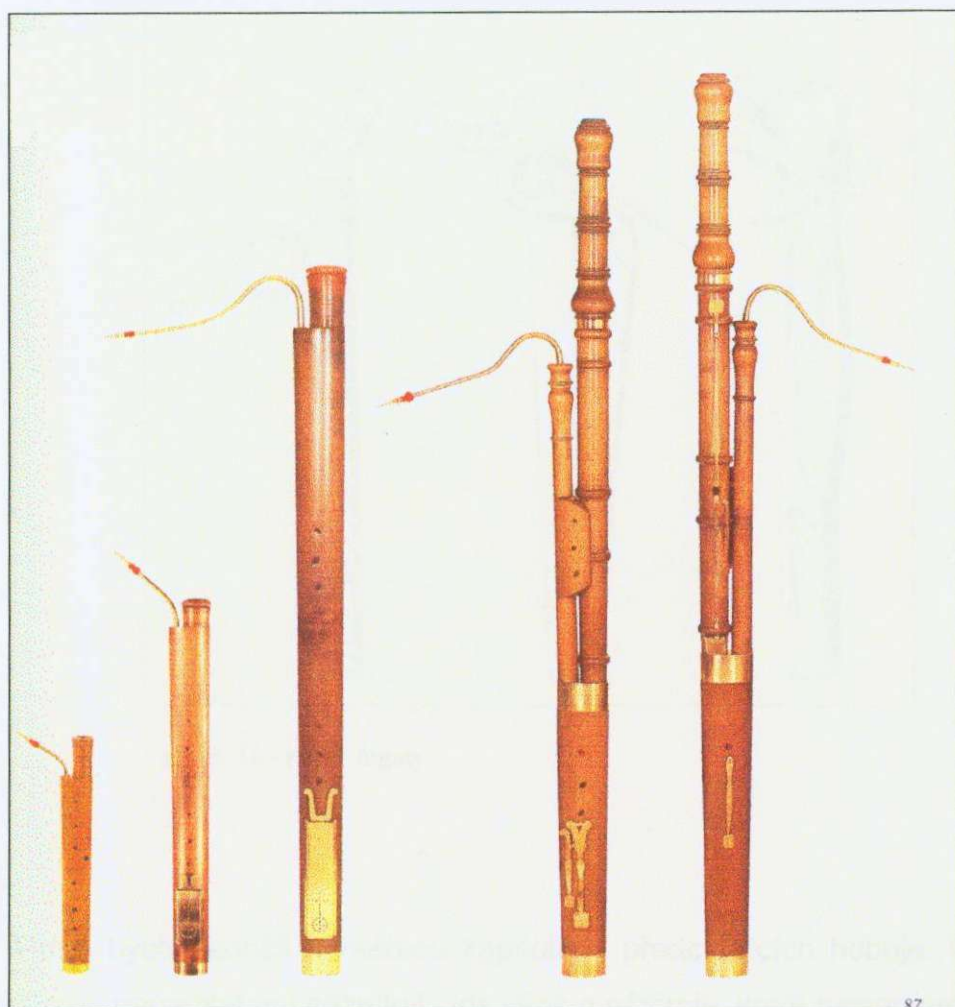
obr.č. 18 - Rocket (cervales) německého typu



obr.č. 19 – „*Wurstfagott*“ holandského typu s točným esem
(*Muzeum hudebních nástrojů Berlín*)

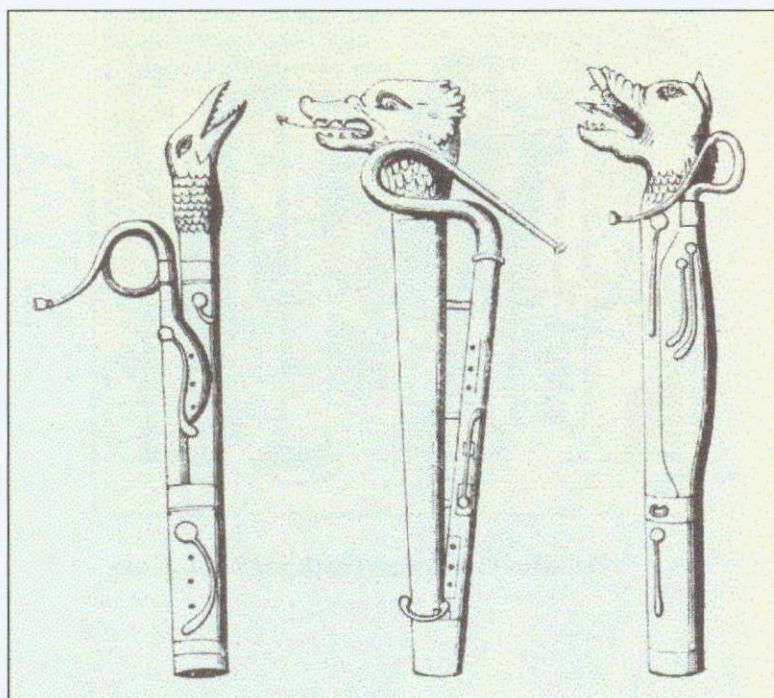
Posledním velice důležitým nástrojem, který zmíním je **dulcian**. Tento nástroj je přímým předchůdcem fagotu. Zpočátku měl 7 tónových otvorů, záhy mu přibyly malíkové klapky chráněné stejně jako u pomrů kovovým plátem.

Dulciany se začínají objevovat až na konci 16. století a nejvíce rozšířeny jsou v raném baroku. Jsou již opatřeny kovovým esem. Na rozdíl od fagotu se tento nástroj vyskytuje ještě v několika velikostech (basový, tenorový a altový). Dulciany byly též zvány různými jmény, někdy se již nazýval jménem „**fagot**“.



obr.č. 20 - repliky dulcianů a barokního fagotu (výrobce fa. Moeck)

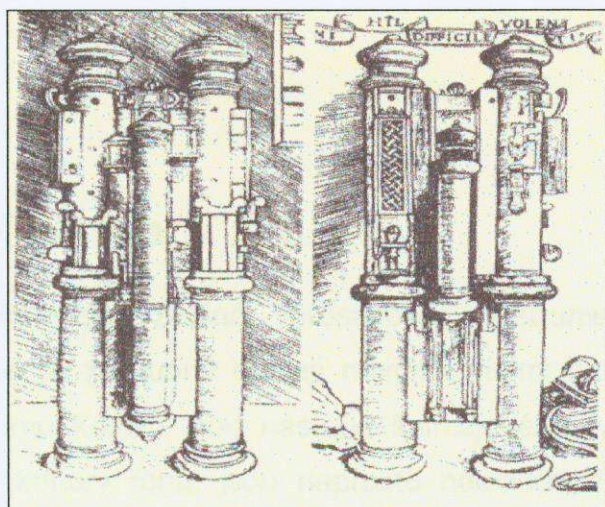
Nástrojaři raného baroka byli velice vynalézaví a zdobení nástrojů bylo běžnou praxí. Do korpusů nástrojů byly vyrývány symboly, plastiky, ornamenty. Čím zdobenější nástroj byl, tím byl nástrojař uznávanějším umělcem. Zejména u větších nástrojů bylo velmi běžné, že nástrojaři vymýšleli mnohdy až fantaskní a nepraktické tvary nástrojů, jen aby zaujali potencionálního zákazníka. Dochovaly se nám bohužel jen nákresy a plánky nástrojů, které byly vyrobeny v Rusku kolem roku 1600. Tyto nástroje se nazývají „**ruské dračí fagoty**“.



obr.č. 21 - ruské fagoty

Tímto bych ukončil rozsáhlou kapitolu o předchůdcích hoboje. Mnoho nástrojů jsem nepopsal ani nezmiňoval. Jde však o nástroje, které nejsou pro vznik hoboje příliš významné a i ve své době byly spíše nástroji nepodstatnými. Mnoho nástrojů si bylo podobných a odchylky mezi nimi byly naprosto zanedbatelné.

Mohl bych alespoň zmínit nástroje, které se až do dob baroka v západní a střední Evropě používaly : **mussety**, **mussetové rohy**, **dublony**, **sorduny**, **phagotum**, **lovecké** a **pastýřské šalmaje** apod..



obr.č. 22 - Phagotum (vyobrazení z roku 1539)

4.Hoboj

4.1 Období baroka

V době baroka se začíná prosazovat instrumentální hudba. Dvouplátkové nástroje se postupně stávají nevyhovujícími pro potřeby doby, neboť díky ochrannému kotlíku jsou nástroje šalmajového typu „hřmotné a ječivé a co se týče kultury tónu, jsou naprosto neovladatelné“³⁴. V období začátku 17. století byl považován zvuk trubky za libý, na rozdíl od zvuku pomrů a krummhornů.

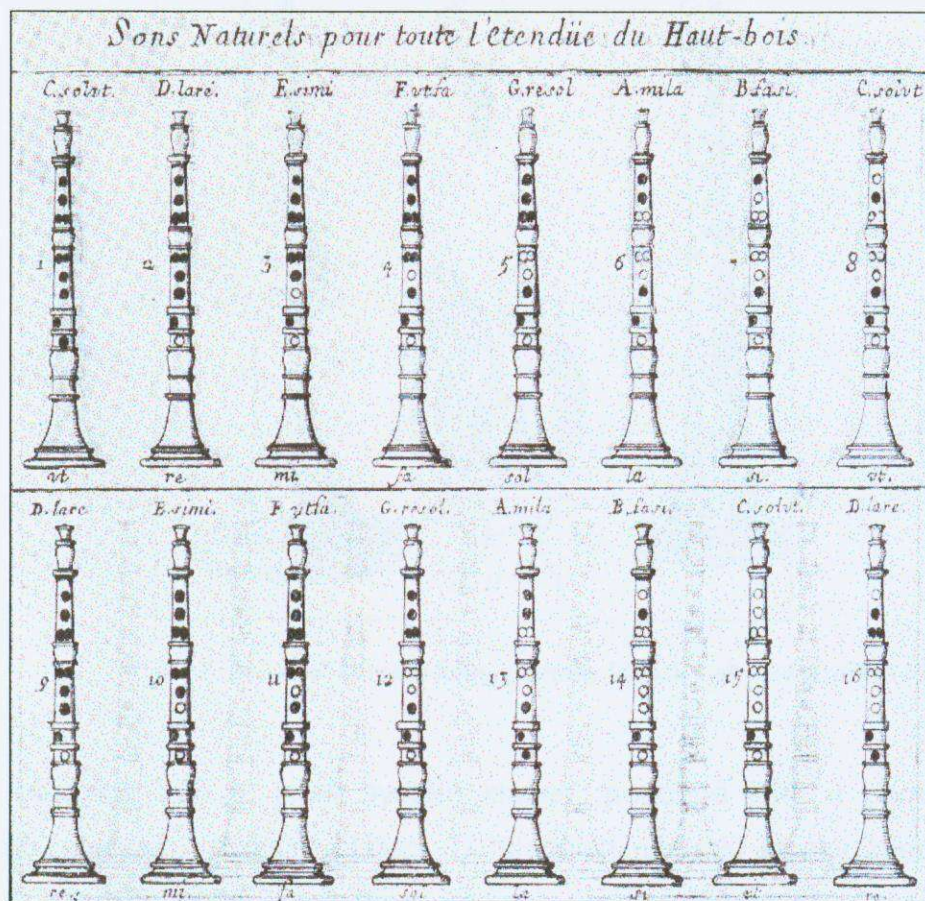
Bylo nutností v tomto směru razantně zakročit. Kotlík byl ze strojku odstraněn někdy kolem roku 1600. První oficiální užití hoboje bylo podle Františka Suchého v roce **1628** v Salzburgu, kde byla v místním dómu provedena tříšborová mše **Orazia Benevoliho**. Západoevropská literatura uvádí až rok **1659**, kdy byla prvně provedena Cambertova opera **Pomone**. Gracian Černušák uvádí dokonce až rok 1671, kdy byla zahájena činnost pařížské Académie Royale de Musique.

Hoboj se stal každopádně brzy jedním z nejoblíbenějších dřevěných dechových nástrojů a velice záhy se začal šířit po celé Evropě. Tím, že byl strojek v přímém kontaktu s hráčovými ústy, získal tón tohoto nástroje krásnou, nadýchanou až sametovou barvu, kterou si udržel až do dob romantismu, kdy přišly zásadní změny v mechanice hoboje.

Hoboj se svým tvarem a počtem otvorů ve svých počátcích podobal přesně zobcové flétně. Dokonce i hmaty u těchto dnes úplně rozdílných nástrojů byly stejné. Ještě v raném klasicismu existovaly kapely (*orchestr v Lipsku roku 1749*), ve kterých hráči na hoboje obsluhovali i flétny.

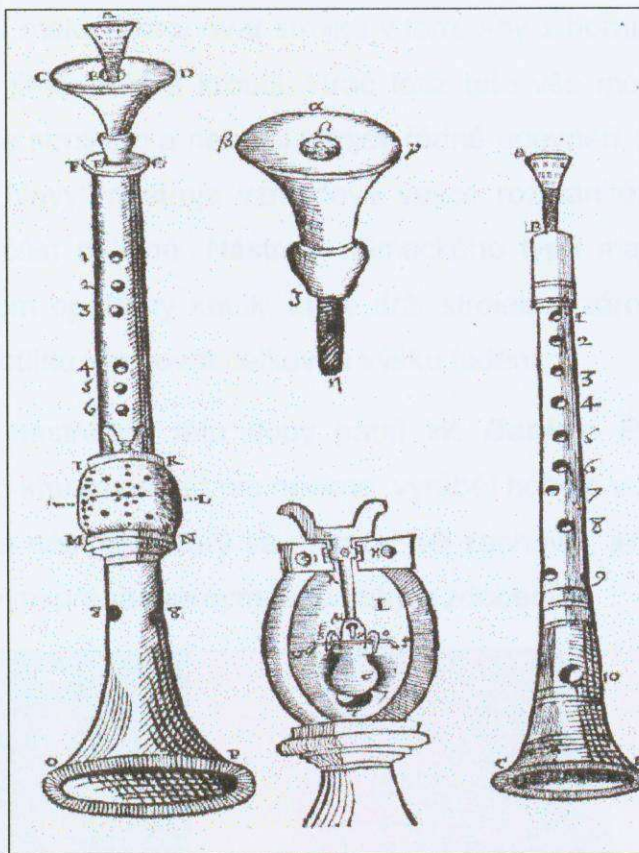
³⁴ Joppig, Günther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981 (str. 45)

Nebudu však předbíhat. Hoboj byl zpočátku bez klapek, měl 7 tónových otvorů a pro palec přefukovací dírkou. Byl vyráběn nejčastěji z hruškového později grenadilového nebo ebenového dřeva. Tónový rozsah prvního hoboje byl c^1 až d^3 .



obr.č. 23 - tabulka hmatů (autor Jean-Pierre Freillon-Poncein, kolem roku 1700)

Již na počátku 18. století se na hoboji začínají objevovat první klapky. Šlo především o klapku **dis**, **cis** a **gis** (gis klapku však často stále ještě nahrazovala půldírka). Tyto tóny se totiž na prvních hoboích hrály podobně jako je tomu u zobcových fléten pomocí půldírek. To však zbytečně ztěžovalo techniku hry a tyto klapky byly pro hráče značným ulehčením. Jak jsem se již zmínil, i na hoboji bylo možno hrát s rukama v libovolné poloze.



obr.č. 24 - raně barokní hoboj s detaily klapek a uložení strojku (1636)

Na obrázku č.24 je ještě systém klapek, podobně jako u pomrů a krummhornů, chráněn kovovým plátem. U mladších nástrojů klapky zůstávají obnaženy a jsou připevněny závlačkami ke kovovým sloupkům pevně ukotveným ve dřevě.

Hoboj si svůj barokní vzhled udržel až téměř do začátku 19. století. Mnoho nástrojařů se zabývalo zdokonalováním nástroje, ale šlo většinou jen o „kosmetické“ úpravy než o nějaké zásadní zlomy ve vývoji mechaniky apod..

Největším problémem bylo uložení strojku. Strojek se v této době stává nejdůležitější součástí nástroje. Je choulostivý na počasí, na celkové zacházení, na kvalitu materiálu z kterého je zhotoven. Strojky se začínají používat na kovových trubičkách, které byly obaleny provázky, později balzou či

korkem. Toto ovinutí mělo zabraňovat strojku v tom, aby z horní části nástroje vykluzoval nebo se jinak točil a kroutil. Hráč totiž toto vše mohl způsobovat přímým kontaktem se strojkem a nebyl-li strojek řádně upevněn, znemožňovalo to hru. Proto jsou „hlavy“ nástroje vzhledově velice rozmanité, neboť každý nástrojař řešil tuto část odlišně. Nástroje německého typu mají dokonce do dneška jakýsi závitem opatřený kotlík, který drží strojek a zároveň umožňuje hráči povytočením kotlíku korigovat celkovou výšku ladění.

Mezi známé nástrojaře této doby patřil **W. Beuker**. Pravděpodobně německý nástrojař, o kterém téměř nic nevíme, vyráběl hoboje v 2. polovině 17. století. Jeden z mála nástrojů, který se nám od něj zachoval, je z roku 1669 a vyniká především svým přenádherným řezbářským zdobením.

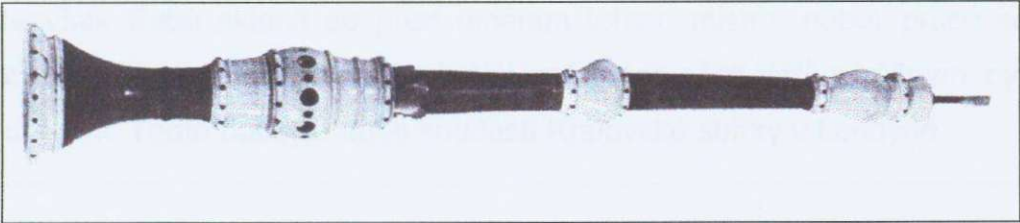


obr.č. 25 - hoboje (1669) W. Beuker s detailem korpusu

(Muzeum hudebních nástrojů Berlin)

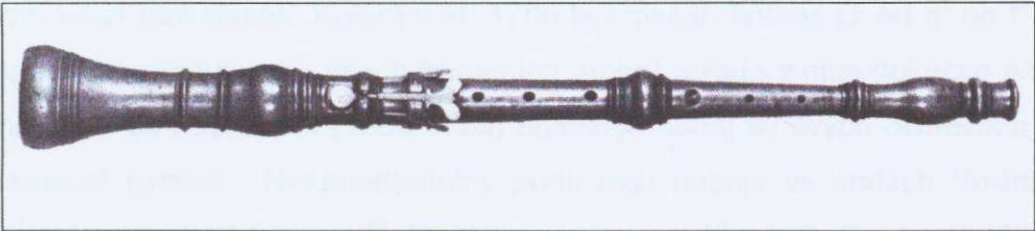
Dalším zajímavým nástrojem je hoboje z roku 1700, který vyrobila pařížská firma **Dupuis**. Nástroj je vyroben z černého dřeva (grenadillového) a

zdoben je slonovou kostí. Spodní klapky jsou ukryty v ozdobném slonovinovém pouzdře jako tomu bylo u pomrů.



obr.č. 26 – hoboje od firmy Dupuis Paris (1700) (Muzeum hudebních nástrojů Berlín)

Překrásné nástroje vyráběl i **Jakob Denner**³⁵ (1681-1735), který se zasloužil především o vznik moderního klarinetu. Nástroj Jakoba Dennera je vyroben z hruškového dřeva a je opatřen třemi mosaznými klapkami.



obr.č. 27 - hoboje Jakob Denner (Německé národní muzeum Norimberk)

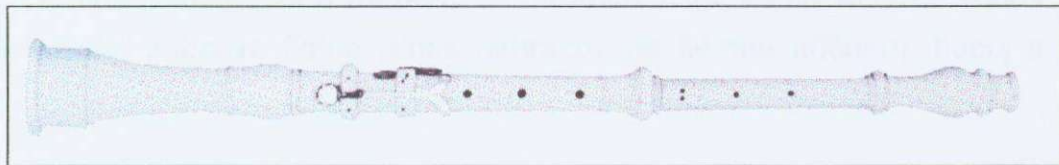
Nástroj, který si nechávám na závěr, svým vznikem spadá již do období klasicismu. Vzhledem i zpracováním však patří ke zvláštnostem a je naprostým unikátem mezi hoboji.

Nástroj byl vyroben roku 1770 v **Naples**. Jeho tvůrcem byl nástrojař **Joan Panormo**. Tento hoboje byl luxusním nástrojem, který byl vyroben celý z leštěné slonovinové kosti. Je stejně jako ostatní barokní hoboje opatřen třemi klapkami, které jsou vykládané perletí. Joan Panormo vyrobil tento nástroj pouze v jednom exempláři. Pravděpodobně měl zakázku na více těchto hoboju,

³⁵ **Jakob Denner** byl synem slavného zdokonalovatele západoevropského nástroje chalumeau **Johanna Christoha Dennera** (1655-1707). Sám Jakob Denner umístil na klarinetu přefukovací klapku do polohy v jaké je do dneška a vznikl tím nástroj s obrovským rozsahem přefukující do duodecimy.

neboť se spolu s tímto dokončeným nástrojem dochovaly 2 připravené horní díly. Nástrojař pravděpodobně zemřel, aniž své dílo dokončil.

Je však třeba sklonit se před uměním tohoto mistra, neboť práce se slonovou kostí je nesrovnatelně náročnější než práce nástrojařů s běžným, byť tvrdým dřevem. Tento hoboj je dnes součástí Královské sbírky v Londýně.



obr.č. 28 - hoboj Joan Panormo (1770) Londýn

Hoboj díky přidaným klapkám dosáhl o něco většího rozsahu než v původní verzi bez klapek. Kolem roku 1700 byl rozsah hoboje již od c^1 po f^3 . Hoboj byl velice populární u všech barokních autorů a řada z nich dokonce na hoboj hrála³⁶. **G. F. Händel (1685-1759)** obsazuje hoboj ve svých **oratoriích**, píše **concerti grossi**. Nezanedbatelný podíl mají hoboje ve suitách **Vodní hudba**³⁷ a **Hudba k ohňostroji**³⁸. Dále jsou zajímavá díla **J. S. Bacha (1685-1750)**. Bachovy koncerty pro hoboj jsou vesměs transkripcemi z koncertů pro cembalo. V jeho díle je však hoboj zastoupen v orchestrálních partech. Zejména ve suitách se projevuje virtuosita hráčů na barokní hoboje, kteří

³⁶ Nejproslulejší je nejspíš G. F. Händel, který napsal množství hobojevé literatury (sonáty, koncerty, triové sonáty) a hoboj hojně obsazoval i v orchestru.

³⁷ V roce 1717 se uskutečnila na žádost krále Jiřího I. velkolepá premiéra Vodní hudby na řece Temži. Po řece projížděla obrovská nákladní loď s asi 50 hudebníky a v její blízkosti loď Jejího Veličenstva s Královskou rodinou a celým vznešeným dvorem na palubě.

³⁸ Generální zkouška Hudby k ohňostroji skončila 27. dubna roku 1749 obrovským fiaskem. Ačkoliv Händel sklídl za svou skladbu veliké ovace, ohňostroj, který měl být hlavní atrakcí večera nebyl příliš funkční. Některé rakety vůbec nevzplály a ty, které byly pravděpodobně méně navlhle a hořely, zapálily dřevěné lešení. Mnoho lidí bylo toho večera popáleno a ve vzniklé panice ušlapáno.

Zajímavé však je obsazení hráčů při této slavnosti. Orchester podle dobových záznamů tvořilo 20 rohů, 16 hoboju, 40 trumpet, 8 párů kotlů, 16 fagotů a různé druhy fléten.

Co do počtu hráčů předčilo toto provedení „Fireworks“ až pět koncertů Händelových děl, které zorganizoval Jiří III. V červnu roku 1784. Tehdy vystoupil orchestr, který měl 250 členů, z toho 26 hoboju, 16 lesních rohů a 28 fagotů.

Gamme du Hautbois

nota.
les quatre
des autres
notes de la
gamme sa-
voir ces os
rui sei bab
rel et fa,
n'ont point
de digite
determine
car les po-
seurs de
cet instru-
ment
employent
differentes
positions p-
faire les
qu'on peut
l'embour-
dinaient
est de la
seconde
octave.

Les points noirs designent les trous fermés, et les zeros les trous ouverts, ou il se trouve un zero moitié blanc et moitié noir, il ne faut boucher que la moitié du trou.

Pro hoboj psalo mnoho autorů. Některé skladby byly pro hoboj ale dodatečně přepisovány z originálů houslových nebo cembalových. Dnes se hrají skladby, které nám zanechal **A. Vivaldi (1678-1741)**, **J. D. Zelenka (1679-1745)**, **J. V. Stamitz (1717-1757)**, **G. P. Telemann**, **A. Marcello**, **C. P. E. Bach**, **F. Devienne**, **J. Zach** atd..

Hoboj se však využíval i jako lidový nástroj. Již v dobách baroka vznikaly překrásné karikatury chudých hudebníků, opilců a žebráků, kteří za doprovodu bubínků, tamburín nebo flašinetů žebraři a vyhrávali u domovních dveří zámožných občanů a měšťanů. O těchto „šumařích“³⁹ se zmiňuje již M. Praetorius ve své Encyklopedii v roce 1619. Tito hráči ovládali hru na hoboj velice bídne, často se dopouštěli prostopášností a vzbuzovali pohoršení nebo výsměch.



obr.č. 30 – „Rozzuřený hudebník“ (William Hogard 1740, Národní knihovna Paříž)⁴⁰

³⁹ Joppig, Günther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981 (str. 41)

⁴⁰ V tomto případě nebyl považován za zuřivého hudebníka přiořpily hobojsa, nýbrž vznešený kantor v okně, který byl pravděpodobně vyrušen při výuce hry na housle.

4.1.1 Barokní nástroje od hoboje odvozené

Stejně jako v renesanci byli jednotlivé nástroje vyráběny v různých velikostech, i baroko se tuto tradici pokoušelo zachovat. Díky činnosti barokních dvorních kapel se však omezilo využití množství nástrojů jen na určité typy.

Ačkoliv ještě **J. S. Bach** a řada barokních autorů vedle hráčů na hoboje obsazuje v orchestru také hráče na hoboje **d'amour**, ve většině skladeb je užito nástrojů standardních, tedy hoboje, fagotu, klarinetu (basetového rohu) nebo občas rohu anglického. Nástroje příbuzné se využívaly především v malých kapelách, které byly tvořeny sourodými nástrojovými skupinami. Později v klasicismu zájem o tyto nástroje upadal (snad z výjimkou anglického rohu) a jejich znovuoobjevení přišlo až ve 20. století.

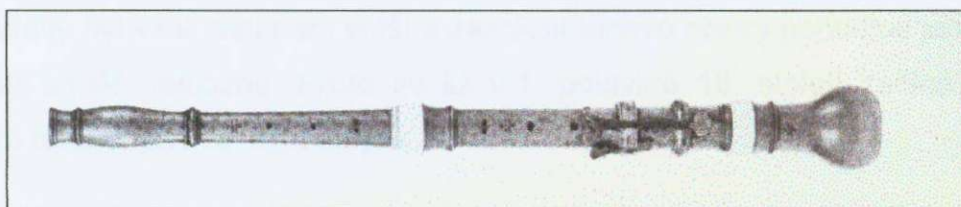
4.1.2 Hoboj d'amour

Milostný hoboje měl v oblibě **J. S. Bach** i **G. F. Händel** (*Bachův koncert je však přepisem cembalového koncertu*). Tento hoboje je laděn **in A** a svým charakteristickým měkkým a jemným zvukem nám může opravdu „milostnou romanci“ zprostředkovat.

V dobách, kdy byl tento nástroj v jakési nemilosti (*neboť milostný hoboje nebyl nástrojem ani klasického ani později romantického velkého symfonického orchestru*), byl jeho part nejčastěji přepisován pro anglický roh. Ještě v dnešní době bývá tímto způsobem prováděno Vánoční oratorium či jiné skladby, které byly obsazeny původně milostným hoboem. Je to i z toho důvodu, že v našich

zemích ani dnes tento nástroj téměř nikdo nevlastní a tento překrásný part nemá kdo hrát⁴¹.

Hoboj d'amour podle svého názvu pravděpodobně patří původem do Francie. Jak jsem již předeslal v úvodu, Francouzi byli vždy hobojevími průkopníky a proto z jejich země pocházela většina novinek a zdokonalení hoboju. Milostný hoboj však nebyl ve své historii příliš zdokonalovaným nástrojem. Svým vzhledem připomínal většího bratra hoboje. Na rozdíl od hoboje měl hoboj d'amour typickou hruškovitou ozvučnici, podobně jako u anglického rohu byl nástroj opatřen esem, ovšem kratším, na kterém byl nasazen strojek.



obr.č. 31 - hoboj d'amour z konce 17. století (*Ch. Bizzy*)

4.1.3 Anglický roh

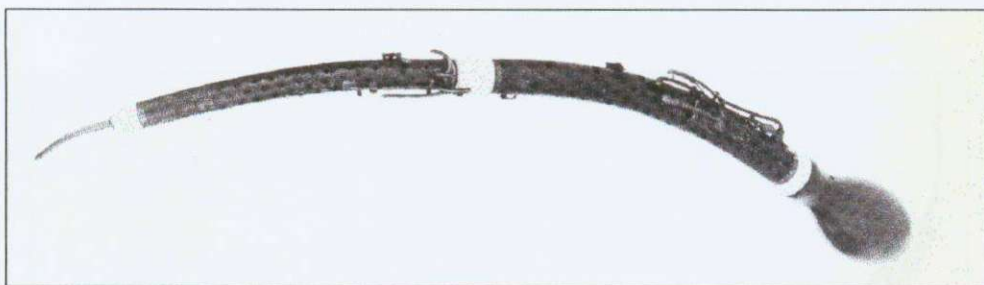
Tento překrásný nástroj nebyl v baroku zdaleka tak populární jako d'amour. Jeho popularita a hojnost využití začíná stoupat až na konci baroka. V dobách klasicismu je anglický roh obsazován s oblibou v dechových harmoniích. Často se také nástroj objevoval ve šlechtických kapelách s ostatními dvouplátkovými nástroji. Sólová literatura z této doby pro roh neexistuje. I komorní hudba byla psána spíše pro klasickou dechovou harmonii (**2ob.**, **2cl.**, **2cor.**, **2fg.**, popř **1 tr.** a **1cbs.** nebo **1cfg.**). Anglický roh byl většinou

⁴¹ Ještě v dobách mého studia na pražské konzervatoři byly jako jediní hráči na tyto nástroje zvaní pan František Kimmel, svého času sólohobojista České filharmonie, a sólistka a členka souboru Musica bohémica paní Gabriela Krčková.

dopisován na místa klarinetových partů. Klarinety nebyly v dobách kolem roku 1750 ještě příliš rozšířeny.

Roh byl však využíván s oblibou v dechových triích. **L. van Beethoven** dokonce napsal dvě krásná tria pro 2 hoboje a anglický roh (*trio C Dur a Variace G Dur na Mozartovo téma*). Ještě později přispěl dvěma trii **F. V. Kramář-Krommer** (*trio F Dur a Variace F Dur na Pleyelovo téma*).

Vraťme se však zpět do baroka. Nástroj charakterizoval zalomený tvar a hruškovitý korpus. Byl laděn **in F** a rozsah byl tedy o kvintu nižší než u hoboje. Nástroj byl opatřen jako hoboje d'amour kovovým esem, na němž byl upevněn strojek. Zpočátku byla mechanika dosti podobná jako u hoboje. Anglický roh jakožto altový byl však mnohem větší a zakrývat tónové otvory pohodlně jenom prsty bylo téměř nemožné. Proto se již v 1. polovině 18. století začíná na anglickém rohu objevovat až 5 klapek.



obr.č. 32 - anglický roh Buhner & Keller z konce 18. století (Muzeum konzervatoře Paříž)

Nástroj na obrázku je již opatřen na horním dílu **gis, b, c** klapkou a na spodním **c, es, fis, cis** klapkou. Tento systém byl aplikován ve Výmaru knížecím správcem **Hoffmanem** kolem roku 1727. Kvůli aplikaci těchto nových klapek již nebylo možno hrát na nástroj oboustranně. Podobné nástroje u nás v Čechách v 18. století vyráběl nástrojař **Dolejší**.

Hoffmanův systém byl zkoušen především na hoboji. Nebyl však příliš úspěšný a hráči si zatím vystačili se stávajícími třemi klapkami.

Vyhlášeným nástrojařem, který v baroku vyráběl anglické rohy, byl **Jean-Henry Eichentopf** z Lipska a **Heinrich Thein** z Brém⁴².

4.1.4 Oboe da caccia

Tento hoboj je zván též jako hoboj lovecký nebo nesprávně lovecký šalmaj. Nástroj je altový, s kulatým, ale díky kovovému korpusu také poměrně zvučným tónem. Ladění je **in F**. Oboe da caccia je používán především spolu s lesními rohy při loveckých slavnostech, při fanfárách apod..

V orchestru je obsazen tento nástroj v **Matoušových pašijích J. S. Bacha** a v opeře **Ch. W. Glucka Orfeus**.



obr.č. 33 - Oboe da caccia kolem roku 1700 (*Muzeum konzervatoře Paříž*)

⁴² Joppig, Günther: Hautbois et Basson, Payot, Lausanne 1981 (str. 92)

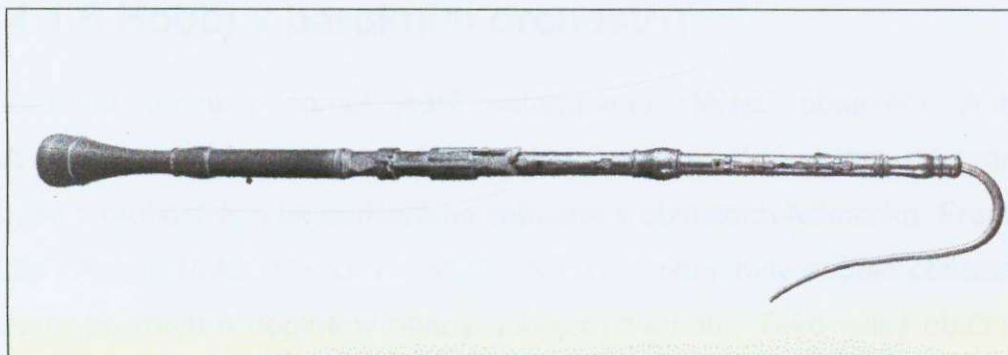
Lovecký hobojs se již více neprosazoval. Do dneška zůstává spíše regionální zvláštností některých zemí. Ve Francii se dříve ještě používal ve vojenských kapelách. Dnes jsou vyráběny repliky těchto nástrojů a jsou využívány při interpretaci staré hudby na původní dobové nástroje.

4.1.5 Ostatní hoboje v období baroka

Nástrojů nám nezbyvá příliš mnoho. Hobojová rodina byla stále kompletní. Přesto se nástroje krajních poloh (diskantové a basové) téměř nepoužívaly. Jejich využití bylo velice omezené.

Diskantový hobojs se nazývá „*mussetta*“. Mussetta je malý hobojs *in F*, který zní o kvartu výš. Její zvuk je pronikavý, v horních polohách až nepříjemný. Nejčastěji se používala ve vojenských kapelách. Dnes je nástroj osazen normální moderní hobojsovou mechanikou.

V baroku se také místy (hlavně ve Francii) objevují tzv. **velké hoboje**. Hobojs byl laděn *in A* a zněl o oktávu níž než anglický roh. Měl poměrně dlouhé eso a strojky již připomínaly svým tvarem spíše strojky fagotové. Nástroj zněl však velice jemně a příjemně sametově.



obr.č. 34 - Basový „grand“ hobojs z 2. poloviny 18. století (Muzeum konzervatoře Paříž)

Podobně zněl i **hoboj barytonový**. Svým tvarem byl podobný basovému hoboji, jen ve spodní části nástroje se ostře lomil, a korpus směřoval vzhůru. Barytonový hoboj zněl o oktávu níž než hoboj normální a byl laděn **in C**. Tyto nástroje byly používány velice sporadicky v klasicismu i v nastupujícím romantismu. Ve dvacátém století přichází jakési znovuobjevení těchto neobvyklých nástrojů, ale jak jsem již řekl, jde spíše o nadšence a hráče specialisty. Ti vystupují většinou jako sólisté či hráči komorních souborů⁴³. Žádný s těchto nástrojů dnes není standardně obsazen v symfonickém orchestru. Dalším faktorem, který zásadně brání v šíření těchto nástrojů, je jejich cena. Ta v dnešní době šplhá do statisíců.



obr.č. 35 - Tenorový hoboj Ch. Bizet z roku 1740 (*Muzeum konzervatoře Paříž*)

4.1.6 Hoboj v barokním orchestru

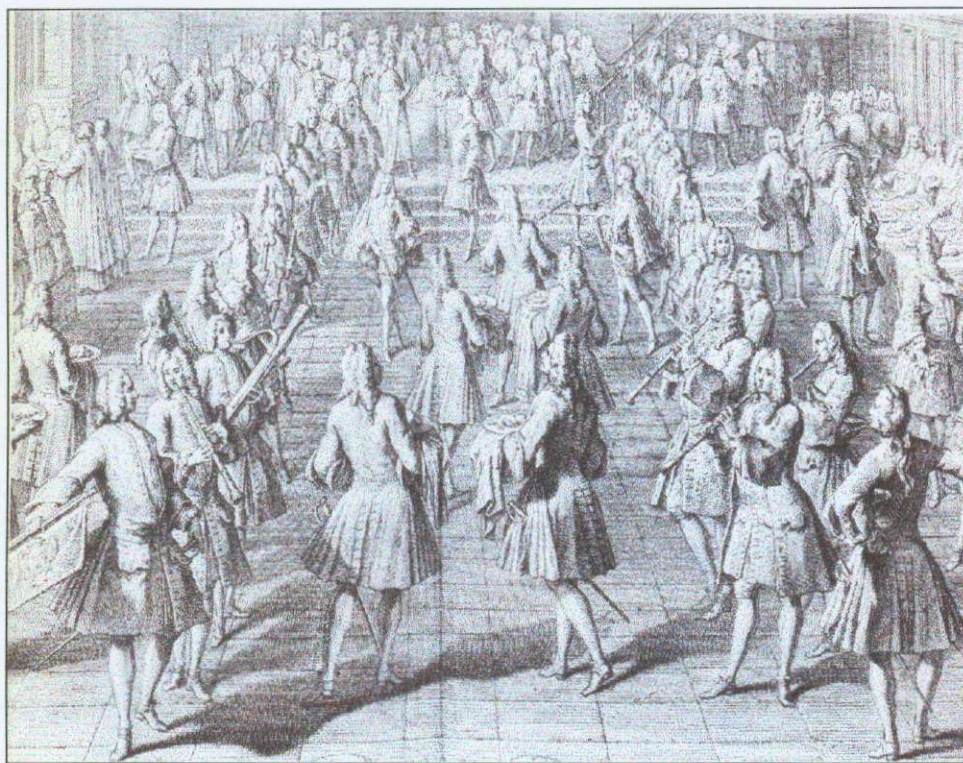
Barokní orchestr neměl ještě ustanoveno stálější obsazení. Autoři skladeb většinou psali party pro nástroje, které byly v určité oblasti dostupné. S hobojem v orchestrech se setkáváme zejména v oblastech Německa, Francie a později i Anglie (*také díky G. F. Händelovi*). Nejčastěji byly hoboje obsazeny v orchestru po třech a doplněny někdy hobojem d'amour. Také velmi oblíbené concerti grossi byly koncipovány tak, že dechové nástroje tvořily ucelenou

⁴³ **Das Zürcher Oboenquartet**, soubor ve složení hoboj, anglický roh, tenorový hoboj a fagot funguje od roku 1998.

harmonii (hoboje, fagoty, lesní rohy, popř. flétny a ostatní žesťové nástroje - viz např. již zmíněné *Braniborské koncerty* J. S. Bacha).

Zajímavým vývojem prošel orchestr ve Francii. Francouzský skladatel a kapelník **Jean Babtiste Lully (1632-1687)** řídil na dvoře Ludvíka XIV. „*Grande Bande des violons du Roy*“⁴⁴. Tento soubor byl v roce 1772, po doživotním pověření Lullyho vedením Académie Royale de Musique, rozšířen o dechové nástroje. Ty byly tradičně obsazeny po dvou.

Velice často však bylo do Versailles povoláváno obrovské množství hráčů na dechové dřevěné nástroje, neboť také král Ludvík XV. měl obzvláště hoboje ve velké oblibě.



obr.č. 36 - Koncert hoboju a fagotu ve Versailles (Ch. Dulin 1722, Národní knihovna Paříž)

⁴⁴ Velký soubor smyčcových nástrojů byl doplňován cembaly a loutnami.

Kaňák, Milan: *Beethovenovy klavírní koncerty v kontextu nástrojového a interpretačního vývoje*, Praha 1994 (str. 48)

Tyto koncerty „hobojových“ orchestrů byly výjimečné. Soubory hobojů byly hlavně využívány při promenádám a přehlídkách, byly pro ně i samotným Lullym komponovány pochody, rigaudony, fanfáry atd..

Těžištěm barokního orchestru zůstávají na dlouho smyčcové nástroje. Až v dobách pozdního baroka se začíná ustalovat počet dechařů v orchestrech a kapelách. V Lipsku bylo v roce 1746⁴⁵ 17 hráčů na smyčcové nástroje a dechy v obsazení 3 ob., 3 fg., 2 trump. a tympány. Ve většině skladech jsou již obsazovány dvojice nástrojů. V tomto duchu se vyvíjel klasicistní orchestr.

4.2 Období klasicismu

Klasicismus je obdobím, kdy je především objevován klarinet. Klarinet je velkou novinkou francouzských nástrojařů a spolu s basetovým rohem značně konkuruje hoboji. Dá se říci, že byl v klasicismu klarinet asi tak populární jako hoboje v baroku.

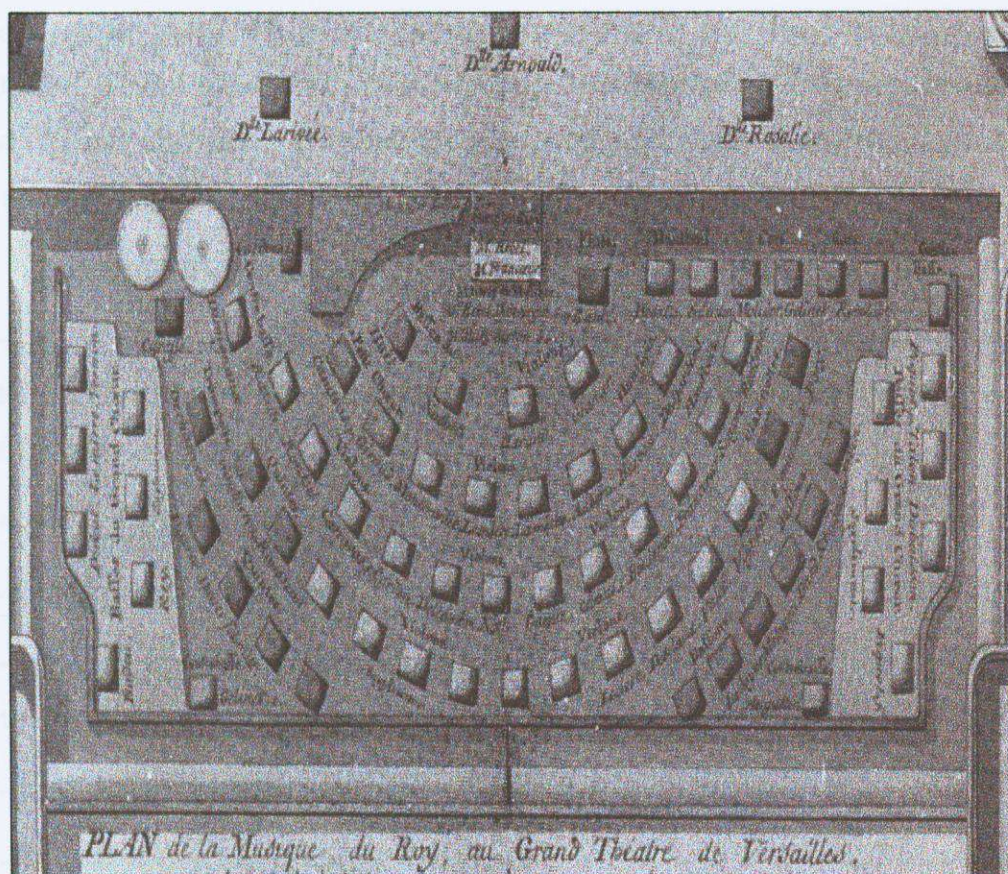
Hoboje byl však dostatečně rozšířeným a hlavně dostupným nástrojem, proto získal pevné místo v již zmíněném klasicistním orchestru. První **sinfonie** byly obsazovány kromě nástrojů smyčcových dvěma hoboji a dvěma lesními rohy (**J. Mysliveček, J. Haydn, K. Ditters z Dittersdorfu, J. V. Stamitz, mladý W. A. Mozart atd.**)⁴⁶. Velmi často v symfoniích raného klasicismu jsou ve volných větách hoboje nahrazeny flétnami. Lze předpokládat, podobně jako v baroku, že flétny byly obsluhovány týmiž hráči, neboť hmatová technika na nástroje téměř neosazené mechanikou byla velmi podobná. Tuto domněnku podporuje i skutečnost, že ani ve zvukově vypjatých místech rychlých vět není nikdy užito fléten a hobojů souběžně. Teprve postupem času se začínají přidávat flétny samostatně a s nimi i ostatní dechové nástroje. V malém

⁴⁵ Kaňák, Milan: Beethovenovy klavírní koncerty v kontextu nástrojového a interpretačního vývoje, Praha 1994 (str. 48)

⁴⁶ Z dobové praxe víme, že ještě sám Mozart užíval ve svých skladbách doprovod cembala. Často s ním basso continuo tvořil fagot.

V 80. letech 18. století je nejčastěji používán klasicistní orchestr v obsazení dechů: **2fl.**, **2ob.**, **2cl.**, **2fg.**, **2 cor.**, **2tr.**, a **tympány**. Objevují se často výjimky a různé obměny. Mozart ve své symfonii „Jupiter“ v roce 1788 obsadil: **1fl.**, **2ob.**, **2fag.**, **2 cor.**, **2tr.** a **tympány**. Tyto drobné změny v obsazení orchestru však byly úplně běžným jevem.

Ke konci období, zejména v dílech Ludvika van Beethovena, nabývá orchestr na síle a přibývají některé nástroje, které byly později běžně členy romantického symfonického orchestru (trombony atd.).



obr.č. 37 - Plánek posazení orchestru Grand Théâtre ve Versailles z roku 1773 (*Versailles*)

Hoboj v období klasicismu nedoznal téměř žádných technických změn. Počet klapek na nástroji se stále pohyboval v počtu 3 až 5.

V klasicismu vznikala hodnotná sólová hoboiová díla. Provozovalo se mnoho komorních děl, v oblibě byly dechové harmonie, dechová tria, sexteta a kvinteta, hrály se serenády, pochody atd..

Z hoboiových koncertů jsou nejznámější díla **W. A. Mozarta**, **J. Haydna**, **F. V. Stamitze**, **F. V. Kramáře-Krommery**. K zajímavým dílům v sólové hoboiové literatuře určitě patří bezpochyby koncert **Jiřího Družeckého** pro hoboje a tympány (*Družecký sám byl vynikající tympánista*). J. Družecký mimo jiné napsal velké množství serenád, komponoval tria a 2 hoboiové kvartety.

Šest parthií pro 2 hoboje a fagot nám zanechal ve svém hudebním odkazu **X. Dušek**. Počet skladatelů, kteří komponovali komorní hudbu pro dechové nástroje, by byl obrovský, proto uvádím skrovný výčet děl, která jsou v dnešní době provozována.

- **J. Haydn- koncert C dur**

- **W. A. Mozart- koncert C dur KV 314, hoboiový kvartet F dur, koncert Es dur) serenády, harmonie, dechová tria, divertimenta, dechový kvintet Es dur**

- **J. Ch. Bach- koncert**

- **D. Cimarosa- koncerty (mnoho)**

- **L. van Beethoven- 2 tria C dur (variaci na Dona Giovanniho), dechový kvintet**

- **J. V. Stamitz- koncert C dur**

- **V. Jírovec- koncertantní symfonie**

- **František Vincenc Kramář- 2 koncerty F dur, trio F dur a Variace na eyelovo téma pro 2 hoboje a anglický roh, dechové harmonie**

- Jiří Družecký- *tria, serenády, koncert pro hoboj a tympány, 2 hobojevé kvartety*

- Josef Mysliveček- *dechové harmonie*

-Carlo Besozzi- *24 sonát pro 2 hoboje, 2 anglické rohy a 2 fagoty, několik hobojevých koncertů*

-Antonín Rejcha- *dechová kvinteta*

4.3 Období romantismu

19. století je ve vývoji hobojevé hry velice důležité. Během tohoto století se z hoboje stal úplně jiný nástroj, než jak byl znám po celých 200 let v baroku a klasicismu. Požadavky velkého symfonického orchestru na zvuk hoboje nebyly nejspíš úplně tím hlavním, co nastartovalo na začátku 19. století zásadní změny ve vývoji hobojevé mechaniky a tím pádem i hry na hoboj.

Impulsy vycházely většinou od profesionálních hráčů a virtuosů své doby, kteří k problematice hobojevé hry měli co říci. Jedním z prvních modernizátorů hoboje na počátku 19. století byl slavný pražský hoboista a dirigent **Joseph Sellner**.

J. Sellner (*narozen 1787*) začínal svou kariéru jako 1. hoboista pražské opery. V roce 1811 se stal členem vídeňské dvorní kapely a od roku 1821 vyučoval na konzervatoři ve Vídni dirigování a hru na hoboj. Někdy kolem roku 1820 vydává první **Školu hry na hoboj**. Ta byla a je dodnes jednou z nejlepších a nejuznávanějších hobojevých škol. Z této školy si dovolím zacitovat odstavec z rozsáhlého autorova prologu.

„Hoboj je v orchestru nepostradatelný, jeho tón nemůže nahradit žádný jiný nástroj. Je schopen každého výrazu a všech dynamických nuancí od nejjemnějších pianissim až do pronikavého fortissima, kdy vítězně vyniká ze spleti ostatních nástrojů. Jeho jasný a tklivý tón je předurčen k přednesu jímavých zpěvných melodií. Mladší skladatelé, kteří píší pro hoboj různé skoky a krkolomné technické pasáže ukazují, že hoboji vůbec nerozumí.“⁴⁷

Tyto Sellnerovy věty přesně vystihují dobový náhled na užití hoboje v orchestru – a dlužno podotknout, že tento názor se vytrvale prosazoval ještě téměř dalších devadesát let; teprve počátkem druhého desetiletí 20. století začínají skladatelé hoboji v orchestru svěřovat i techničtější pasáže. Sám autor byl patrně hobojistou velice konzervativním, neboť „*krkolomné skoky*“ vpisované do partu hoboje autory počátku 19. století určitě nebyly krkolomnější než ty, kterými obšťastňovali hobojisty barokní a klasicistní skladatelé.

Vraťme se k Sellnerově reformě. Sellner spolupracoval s nástrojařem **Štěpánem Kochem**. Spolu se snažili o zdokonalení přesnosti ve vrtání nástroje. Další novinkou byla **ladící hlavička**. Ladící kotlík byl znám již dříve. Tento systém umožňuje dodnes hráčům na hoboje německého⁴⁸ typu pohodlněji se doladřovat a pouhým pootočením ladící porcelánové hlavy korigovat celkovou výšku ladění.

Je nutno říci, že v 19. století se začíná vývoj hoboje ubírat dvěma směry. Německý typ nástroje je kratší, je opatřený mechanikou podobající se klarinetové. Ve zvuku je jemnější, útlejší, světlejší a méně průrazný, ale jeho dynamické možnosti a schopnosti bezchybného ozevu zejména v pianech jsou nesrovnatelně větší než u hoboje francouzského typu (*např. obtížné Dvořákovy a Smetanovy party 2. hoboje jsou na francouzský typ nástroje interpretovány s mnohem většími potížemi, než je tomu u hobojů německých*).

⁴⁷ Citace: Sellner, Joseph: Die Hoboeschule, B. Schott, Paris

⁴⁸ Doladřovací hlavu u hoboje francouzského typu odstranil asi v roce 1859 nástrojař **Henry Brod**.

Sellner s Kochem přidali nástroji, který měl rozsah **h** až **f³**, poměrně velké množství klapků a provedli několik změn v jejich uspořádání.

Byly to tyto změny: vyvrtali trylkovací **c** a **d** klapku, přidali mechanickou úldírku, zkrátili **h** klapku a přenesli ji na levou stranu nástroje, vyladili třetí mat na **f** („vidlička“), byla přidána druhá oktávka od **a²** do **c³**- (zpočátku mechanická).

Na Sellnera navazují další nástrojaři různými úpravami. Jedním z nich byl slavný nástrojař **Johann Adam Heckel**, který proslul především jako konstruktér fagotu. Heckel vyráběl hoboje německého typu, na které aplikoval **Böhmův systém**. Později - ve 20. století - vyráběla firma i nástroje typu francouzského.

Kolem roku 1850 byl Heckelův hoboj osazen cca třinácti klapkami a nástroj se přibližně v tomto stavu dodnes používá (*např. ve Vídeňské filharmonii nebo ve Volksoper hrají hoboisté na nástroje německého typu*).



obr.č. 38 - Nástroje německého typu od fa. Heckel, Wünnenberg a Berthold (1820- 1860)



obr.č. 39 - Hoboje něneckého typu od fa. Fischer, Oehler, Püchner a Heckel (1870- 1900)

Zpočátku se podobně vyvíjel i francouzský typ hoboje. Systémem **Theobalda Böhma**, flétnisty Královské kapely v Mnichově, se nechalo inspirovat mnoho nástrojařů. Böhm spolupracoval s fyzikem Carlem von

Schaffhäufler, s nímž zdokonalil principy vrtání dírek na flétně ve vztahu k vlastnostem materiálu (kolem roku 1830).

Při výrobě hoboje se však jeho systém uplatňoval velmi pozvolna a nesnadno. Díky kónickému vrtání nástroje nebyly první pokusy příliš úspěšné a hoboje osazené Böhmovou mechanikou často špatně ladily a byly téměř nepoužitelné.

Až kolem roku 1850 se pařížští nástrojaři **Charles** a **Frederic Triebertové** zasloužili o zdokonalení Böhmovy systému a o jeho aplikování na hoboje. Tento systém je nazýván „**systém pařížské konzervatoře**“.

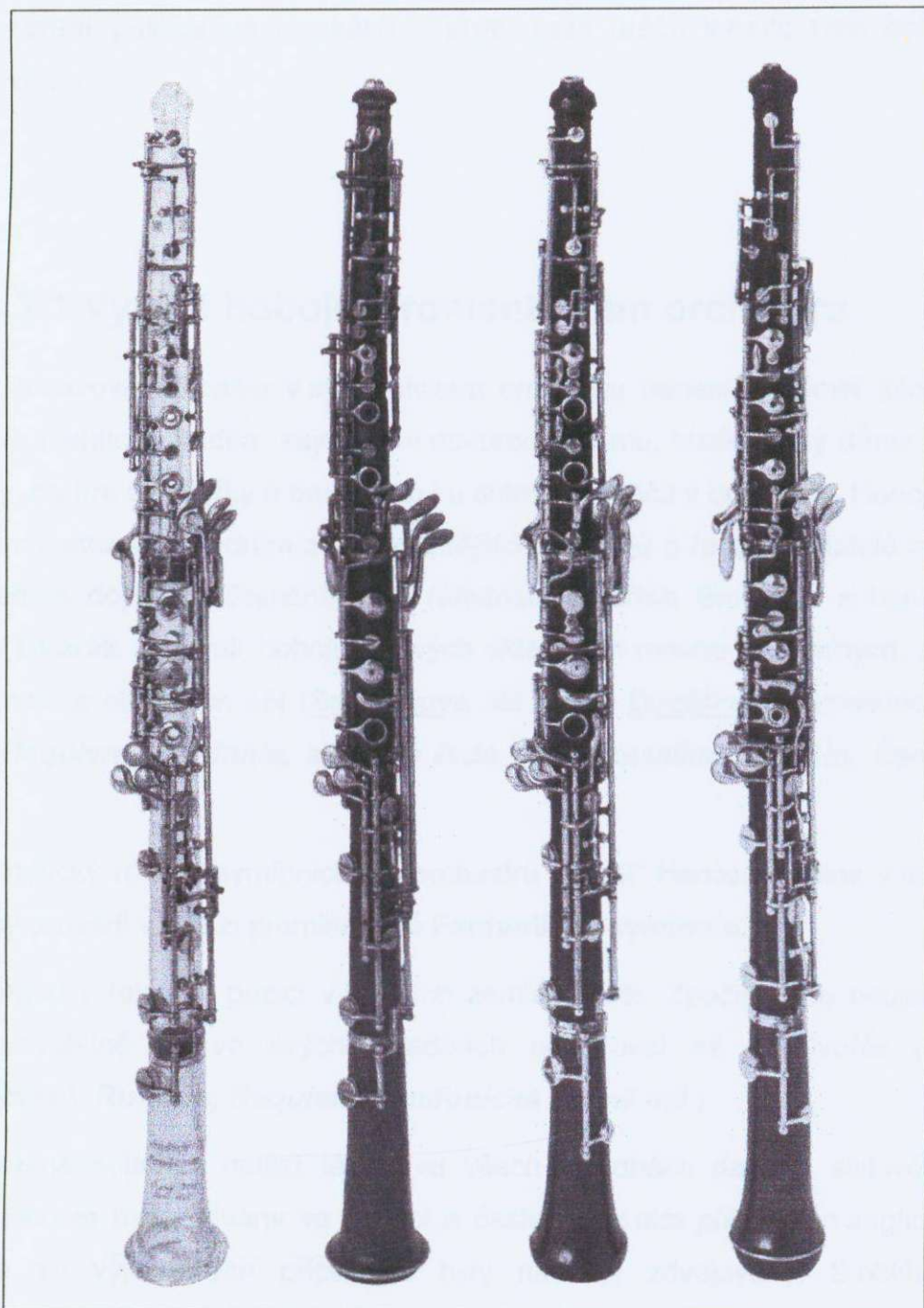
Bratři Triebertové posunuli rozsah hoboje od **b** až po **a³**, přidali pomocnou **gis** klapku, na středním díle trylkovací **c** klapku, opatřili nástroj poloautomatickou oktávovou klapkou, propojili patkami horní a střední díl nástroje, přidali druhou **f** klapku a opatřili hoboje „**brýlemi**“.

Nástroj tohoto typu byl stále zdokonalován nástrojařskými firmami zpočátku francouzskými: **Jacques Albert, Charles Mahilton, Buffet- Crampon, Loreé, Cabart**, a později ve 20. století i německými firmami **Heckel, Adler, Joseph Püchner, Mönnig, Hüller** atd.. Kolem roku 1900 byl již používán typ nástroje, který se v praxi používá dodnes. Je to neplnoklapkový nástroj, který je opatřen cca dvaceti klapkami. O třicet let později přichází pařížská firma **Cabart** s prvním plnoklapkovým nástrojem (*tento hoboje je opatřen tzv. puklicemi /plnými klapkami/, které zjednodušují zakrývání tónových otvorů*). Typově stejné nástroje začíná vyrábět německá firma Mönnig v roce 1937.

Plnoklapkové nástroje jsou dnes standardně používány a mají – podle typů - kolem 25 klapek. Mechanika těchto moderních nástrojů je velice masivní a nástroje jsou poměrně těžké. Oproti nástrojům neplnoklapkovým jsou náchylnější k mechanickým poruchám, což je ovšem vyváženo snazší technikou hry, neboť hráč se nemusí až tak úzkostlivě soustředit na ovládání jednotlivých klapek.



obr.č. 40 - Hoboje francouzského typu od fa. Buffet-Crampon, Albert, Mahilton (1870-1920)



obr.č. 41 - Hoboje francouzského typu od fa. Mönig, Urban, Heckel a Adler (1937- 1973)

Brýlové hoboje tuto výhodu nemají. Hráč musí přesně bříšky prstů zakrývat tónové otvory a tím je pohodlnost hry o něco menší. Obecně se však soudí, že má neplnoklapkový brýlový hoboj barevnější a tvárnější tón. V jeho

šíření nebrání puklice na klapkách a proto řada hráčů tomuto typu hoboji zůstává věrna.

4.3.1 Využití hoboje v romantickém orchestru

V obsazování hoboje v symfonickém orchestru nenastala téměř žádná změna. Romantická hudba, zejména v novoromantismu, klade velký důraz na kontrasty, na hru dynamiky a barev a to i u sólových hráčů v orchestru. Hoboj je však v orchestru stále jedním z nejdůležitějších nástrojů a řada skladatelů naň nikdy nedala dopustit. Zejména naši romantici **Bedřich Smetana** a hlavně **Antonín Dvořák** věnovali hoboji ve svých skladbách mnoho nádherných, ale zároveň velice obtížných sól (**Smetanova Má vlast**, **Dvořákovy symfonické básně**, **Requiem**, **symfonie**, ale také řada oper **Rusalka**, **Jakobín**, **Čert a Káča**).

Anglický roh do symfonického orchestru „vedl“ **Hector Berlioz** v roce 1830, kdy provedl v Paříži premiéru své **Fantastické symfonie**.

Anglický roh měl pozici v českých zemích horší. Zpočátku se neujal a téměř pravidelně ho ve svých skladbách obsazoval až A. Dvořák (viz **Novosvětská**, **Rusalka**, **Requiem**, **symfonické básně** atd.).

Krásná sóla lze nalézt téměř ve všech skladbách daného stylového období. Hoboje byly užívány ve dvojici a často byl k nim přiřazován anglický roh. Jen ve výjimečných případech byly nástroje zdvojovány. S oblibou obsazoval 4 hoboje a 2 anglické rohy ve svých překrásných symfoniích **Gustav Mahler**.

Maurice Ravel zase v **Boleru** přidal ke dvojici hoboju a jednomu anglickému rohu hoboje d'amour.

4.3.2 Komorní a sólová tvorba pro hoboj v období romantismu

Romantismus je na sólovou hobojevou literaturu poměrně chudý. Hráči této doby čerpali z bezedné pokladnice barokních koncertů a sonát a romantičtí skladatelé se spíše věnovali kompozici klavírních sonát a smyčcových kvartetů.

Mohu konstatovat, že neexistuje jediný hodnotný romantický koncert pro hoboj (*nebudu-li zmiňovat koncert D dur Richarda Strausse, který vznikl až po druhé světové válce*). Jinak velice plodní autoři romantické hudby nám zanechali pouze tento odkaz.

- Vilém Blodek- *Andante cantabile*

- Robert Schumann- op. 94, 3 romance pro hoboj a klavír, *Fantasie pro hoboj a orchestr*

- Carl Nielsen- *Fantasie*

- Camille Saint-Saëns- *sonáta*

Komorní tvorba v tomto období nebyla štědřejší. Mnoho z těchto skladeb se nehraje ani dnes. Jednou z mála výjimek je špičková a nástrojově skvěle napsaná Serenáda d moll op. 44 od **Antonína Dvořáka**, psaná pro klasickou dechovou harmonii, obohacenou kontrafagotem, třetím lesním rohem, violoncellem a kontrabasem. Mnohem později na Dvořáka navázal **Leoš Janáček**⁴⁹ svým dechovým sextetem *Mládí*. Ze skladeb zahraničních autorů jmenujme alespoň roztomilou skladbu *Le Petit Symphonie* pro dechový nonet od **Charlese Françoise Gounoda**, kde ke klasické harmonii přibyla flétna.

⁴⁹ Skladba vznikla v roce 1924.

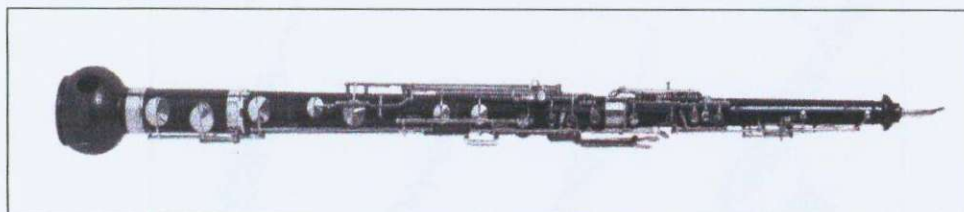
4.3.3 Nově vzniklé příbuzné nástroje (19. a 20. stol.)

Nelze ve všech případech hovořit o úplných novinkách. Většina nástrojů byla odvozena od starých hoboů barokních. Některé nástroje však byly opravdu novými originály a jejich konstruktéři na ně byly jistě patřičně pyšní.

Pravdou je, že tyto často hybridní nástroje měly velice omezené využití (viz. např. *Tristanova šalmaj*, v opeře *Tristan a Isolda*).

Nově vznikající nástroje byly z počátku vyráběny na stejném principu jako hoboje. Materiál použitý při výrobě byl stejný. Nástroj byl opatřen strojkem. Ve Francii byly nástroje využívány v dechových kapelách a postupem času začaly být díky nástrojařům velmi rozmanitou „rodinou“.

Začnu výčtem nástrojů, které již známe z baroka a klasicismu. Ve vojenských kapelách byl kromě hoboů používán hoboj zvaný **musetta**, dále **Es hoboj** (laděný o malou tercii výš než klasický hoboj). Dále se ještě používal **grand hautbois** laděný in A.



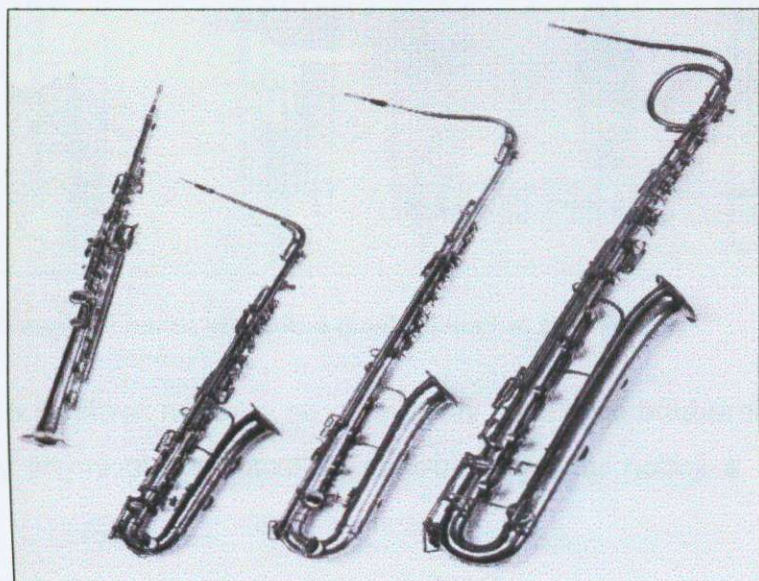
obr.č. 42 - Heckelfon fa. Heckel (1914)

Další skupinou nástrojů byly ty, jenž byly vyrobeny na zakázku skladatelů proto, aby svými zvláštními zvukovými parametry a proporcemi ozvláštnily jejich díla. Tyto „hoboje“ byly užity jen velice omezeně a pro speciální příležitost. Posléze většinou zapadly a nebyly více obsazovány. Byl to slavný **heckelfon**, který vyrobil pro potřeby **Richarda Strausse** a jeho opery **Salome** a **Elektra** v roce 1907 **Wilhelm Heckel**. Dalším speciálním nástrojem byla již zmíněná *Tristanova šalmaj*, kterou si objednal **Richard Wagner** pro své potřeby v opeře *Tristan a Isolda*.

Poslední skupina nově vzniklých nástrojů je však nejzajímavější. Tyto nástroje vznikaly zejména ve Francii a byly používány ve speciálních souborech nebo ve vojenských kapelách.

Vynalézavost nástrojařů neznala mezí a tak pro ně nebyl problém použít klarinetovou hubičku namísto hobojevého strojku. Tento pokus provedl **Hans Berninger**, klarinetista v Lipsku. Vznikl tak **Berningerův hoboje**⁵⁰.

Jiným pokusem vznikl kolem roku 1900 nástroj **rothphone**. Jednalo se o nástroje se saxofonovou mechanikou, které byly opatřeny strojkem. Nástroje se vyráběly jako saxofon ve čtyřech velikostech (**sopránový in B, altový in Es, tenorový in B a barytonový in Es**). Rothphone byl vyráběn z kovu. Strojky byly o něco širší, u hlubších nástrojů připomínaly spíše strojky fagotové. Nástroj byl používán v různých souborech. Ve Francii dokonce proběhly pokusy o sestavení rothphonových kapel.

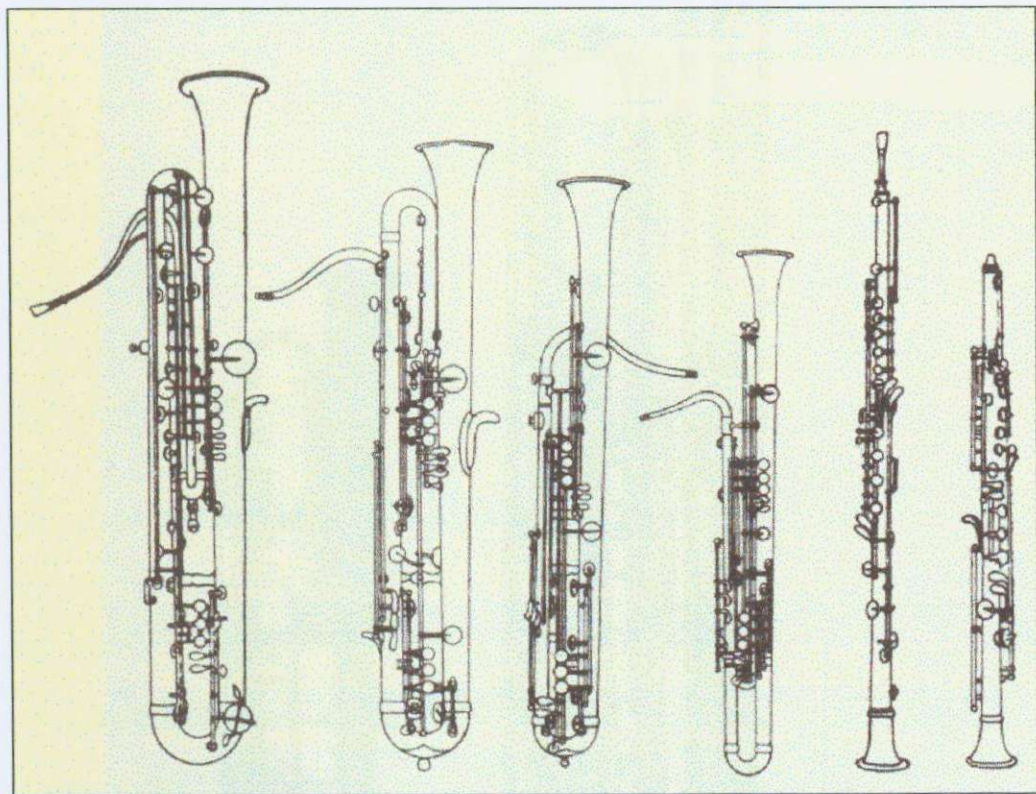


obr.č. 43 - Kompletní skupina rothphonů (fa. Romeo Orsi Milán - cca 1900)

Další velkou skupinou jsou **sarusafony**. Tyto kovové nástroje jsou v podstatě kovovými verzemi hoboje a fagotu. Sarusafony byly vyvinuty v druhé

⁵⁰ Bližší informace o využití nástroje ani o době vzniku se mi nepodařilo zjistit.

ovině 19. století pro potřeby francouzské armády. Dřevěné nástroje ve
 enském prostředí velice trpěly a tak okolnosti nechaly vzniknout nástroji,
 ý se stal ve své domovině velice populárním. Sarusafon byl dokonce
 icouzskými skladateli obsazován do orchestru místo tuby popř. kontrafagotu
 př. v baletu *Triade od Oskara Schlemera*).



obr.č. 44 - Kompletní rodina sarusafonů (kontrabasový až sopraninový)

Sopranové a altové nástroje se objevovaly v různých souborech a často
 yly doplňovány jinými dvouplátkovými nástroji, zejména hoboji a anglickými
 ohy.

Nejčastěji byl používán kontrabasový nástroj, který byl také často
 značován jako *ruský fagot*. Tento sarusafon ve svých skladbách obsazoval
 apř. **Paul Dukas** nebo **Igor Stravinskij**.



obr.č. 45- Sarusafon basový a kontrabasový fa. Cohn (1920)

4.4. Hoboj ve 20. století

Hoboj již žádných podstatných změn nedoznal. Vše o vývoji mechaniky a nástroje samotného bylo napsáno.

20. století je stoletím nových možností, které se projevují i v hudbě potažmo v hoboiové hře. Objevuje se řada vynikajících hráčů, kteří se již nespokojují s klasicky pojatým herním stylem a začínají pátrat, zkoumat a nalézat nové možnosti a způsoby hry na hoboje (*fruláta, flažolety, dvojhlasy, „clusterové hmaty“ atd.*).

Hoboj se stává ve dvacátém století poměrně často vyhledávaným sólovým a komorním nástrojem a literatura této doby je nesrovnatelně bohatší než hoboiová literatura romantická.

Uvádím opět strohý přehled té nejhodnotnější tvorby pro hoboje.

zahraniční literatura:

- Richard Strauss- koncert D dur
- Eugen Bozza- *Fantasia pastorale, Fantasia italiana*,
Pastýři z Provence (hob.+ c. i.)
- Francis Poulenc- *Sonáta pro hoboje*
- Trio pro hoboje, fagot a klavír
- Paul Hindemith- *Sonáta pro hoboje a klavír*
- Heinz Holliger- mnoho titulů

česká literatura

- Ervín Schullhoff- trio pro hoboje, klarinet a fagot
- Bohuslav Martinů- koncert, 4 madrigaly pro dechové trio
- J. Sidel- 2 koncerty
- Klement Slavický- Suita pro hoboje a klavír
- Petr Eben- sonáta
- F. Domažlický- Dožínková suita
- J. Taussinger- Sonatina pro hoboje a klavír
- V. Werner- sonáty, koncert pro hoboje, harfu a klavír
- K. Rainer- 3 skladby pro hoboje a klavír
- M. Košut- Zpěv labutě pro hoboje a akordeon
- J. Pauer- koncert
- J. Novák- koncert
- Lenka Snížková- Pastviny

Sólová hobojeová literatura

česká:

- G. Křivinka- Suita
- V. P. Černík- Suita
- J. Matys- Partita
- J. Adamík- Čtyři invence

- M. Hába- Hry na louce
- M. Kaňák- Skici, Etudy z kalendáře

světová:

- B. Britten- 6 metamorfóz
- W. Kotonnski- Monochromia
- K. Schenker- Monolog
- K. H. Stockhausen- In Freundschaft

5. Významní hobojisté

5.1 Zahraniční hobojisté

První zmínky o hobojistech, jakožto hráčích slavných a vážených, pocházejí z konce druhé poloviny 17. století z Francie. Vůbec prvním uznávaným hobojistou byl kapelník na dvoře Ludvíka XIII. **Phillidor de Siena**. Jeho nástupcem v kapele byl **Michelle Danican**, kterému byl udělen později dědičný titul (či přízvisko) **Phillidor**.

Danicanové sloužili ve Versailles po několik generací (**Jean Danican Phillidor** /+1679/, **Andre Danican Phillidor** /+1730/ skladatel a hudební historik a **Anne Danican Phillidor** /1681- 1728/).

Dalším hráčem této doby byl **Louis Hotteteurre** (zvaný „le Romaine“), syn dvorního nástrojaře a hudebníka a virtuóz ve hře na hobo (mussetta) a flétnu. Získal titul „**dvorní virtuóz**“ na dvoře krále Ludvíka XIV. a Ludvíka XV.. **V roce 1669 vydal první školu hry na dechové nástroje.**

Jeho současníkem byl hoboista **Jean Ernest Galliard** (1687- 1749).

Prvním profesorem na konzervatoři v Paříži byl jmenován **Anton Sallamin** (1754- 1816). Byl prvním hobojistou pařížského operního orchestru od roku 1773 do roku 1813. Jeho prvním slavným žákem byl **August Gustave Vogt** (1781- 1870). Vogt, který byl oblíbeným hobojistou samotného **Hectora Berlioze**, nastoupil na místo svého učitele Sallamina v opeře roku 1813 a hrál první hobo až do roku 1851, tedy do svých sedmdesáti let.

Dalšími profesory pařížské konzervatoře byli slavní hráči vesměs pařížské opery: **Stanislav Verroust** (1814- 1863), **Felix Berthelemy** (1829- 1868), **Carl Joseph Cohn** (1832- 1881), slavný tvůrce hobojevých etud **George Gillet** (1854- 1934) a další.

V německých zemích jsme se již zmínili o **Josephu Sellnerovi**. Významným rodem byla rodina **Barthů**. Prvním z nich je **Christian Samuel**

Barth (1735 *Glauchau*- 1809 *Kodaň*). Tento hobojevý virtuóz a skladatel byl žákem J. S. Bacha.

Jeho nástupcem v Kodani byl syn **Phillip Barth** (1774-1804). Další syn **Christoph Frederik Barth** (1789- 1861) nastoupil v 15 letech (*po smrti bratra*) jako první hobojsa v Kodani a hrál až do roku 1841, kdy odešel na odpočinek. On zakládá slavnou dánskou hobojevou školu (slavný žák **Christian Schiemann**).

Dalším významným hobojistou byl **Johann Friedrich Braun** (1759-1824), žák **Ch. S. Bartha** a **Antonia Besozziho**⁵¹. Braun se snaží o inovativní přístup ke hře na hoboj. Nesouhlasí s razancí *staccato* a označuje ji jako necitovost v hudbě, snaží se o vylepšení tónové kultury, frázování atd.. Jeho syn **Carl Anton Phillip Braun** (1788- 1835) byl prvním hráčem v Kodani a královským dvorním skladatelem (**18 Capricien für die Oboe**). Bratr **Guillame Theodore Johann Braun** (1796- 1867) působil v Londýně, Berlíně a ve Stockholmu jako hobojevý virtuóz a skladatel.

Friedrich Eugen Thurner (1785 *Mümpelgard* - 1827 *Amsterdam*) byl žákem **F. Ramma** a do roku 1818 působil v Německu. Po zbytek života pobýval na cestách. Ve Vídni se seznamuje s Beethovenem, se kterým se po zbytek života přátelil. Také se věnoval skladatelské činnosti (3 *symfonie*, 4 *hobojevé koncerty*, 4 *hobojevé kvarteta*, *ronda*, *divertimenta*, *tria* atd.).

Z dalších slavných hráčů německého původu jmenuji alespoň tyto: **Johann Christian Fischer**, **Friedrich Ramm**, **Ludwig August Le Brun**, **Hermann Töttcher**, **Helmut Winschermann**, **Ingo Goritzki**, **Albert Gürsching**, **Heinz Nordbruch**, **Hansjörg Schellenberger** atd..

⁵¹ Slavný italský rod *Besozziů* (*hoboisté a skladatelé žijící v 18. století*)

Allessandro Besozzi (1700 *Parma*- 1775 *Turin*) **Antonio Besozzi** (1714 *Parma*- 1781 *Turin*)

Gaetano Besozzi (1725- 1798 *Londýn*) **Carlo Besozzi** (1744 *Drážďany*- 1792 *Turin*)

Z rakouských hobojistů jsou to tito: **Joseph Hajek** (1849- 1926), **Alexander Wunderer** (1877- 1955), **Hermann Zuleger** (1885- 1949), **Hans Hadamowski** atd..

Nejvýznamnějším hoboistou 20. století je nejspíš Švýcar **Heinz Holliger** (nar. 1939). Holliger je průkopníkem v používání nových speciálních technik hry, sám skládá virtuózní sólovou i komorní literaturu.

Nyní zmíním alespoň v krátkosti české hoboisty z dob Rakousko-Uherské monarchie. **Josef Červenka** (6. 9. 1759 *Benátky v Čechách*- 23. 6. 1829 *Vídeň*) byl žákem pražského hoboisty **Jana Šťastného**. Od roku 1779 do roku 1790 působil jako člen biskupské kapely v Johannisbergu a od roku 1790 do roku 1794 ve službách knížete Esterházyho v Eisenachu v Uhrách. Od roku 1794 žil ve Vídni, kde působil jako sólista u císařského dvora. **František Vincenc Kramář-Krommer** mu věnoval svůj první hobojevý koncert *F Dur op. 37*.

Bratr **František Červenka** (1762 *Benátky*- 1827 *Petrohrad*) byl také žákem J. Šťastného. Od 1795 byl členem dvorní kapely v Petrohradě. V roce 1819 koncertoval s velkým úspěchem jako sólohoboista v Berlíně.

Josef Fiala (1748 *Lochovice u Příbrami*- 1816 *Donau Eschingen*) působil v operním orchestru v Praze (*dirigent C. M. von Weber*). Později odchází do Mnichova, Salzburgu a často pobývá ve Vídni, kde se spřátelil s Mozartem.

Josef Ignác Flaška (24. 7. 1706 *Opočno*- 24. 12. 1772 *Praha*) byl výborný hoboista a kapelník. Studoval také filosofii, skladbu a dirigování.

5.2 Pražští hráči a profesori

Jan Bedřich Bauer (1790 *Kötchen u Výmaru*) byl do roku 1819 členem orchestru v Praze. V roce 1819 povolán jako profesor na konzervatoř, kde učil až do roku 1871.

Arnošt König (1838- 1915) působil v letech 1852- 1870 ve Varšavě. V roce 1870 nastoupil na místo profesora hry na hoboj na pražské konzervatoři a na místo 1. hoboisty ND.

Ladislav Skuhrovský byl prvním hoboistou ND a profesorem na AMU v Praze. Mezi jeho žáky patřili např: prof. **Děda**, **Josef Schejbal**.

Adolf Kubát (*spoluautor školy hry na hoboj*)

Václav Smetáček (*hobojista a dirigent, s A. Kubátem autor dodnes používané Školy hry na hoboj*)

Pavel Verner (*sólohobojista Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK*)

František Xaver Thuri (*sólohobojista PKO, cembalista a skladatel*)

Bedřich Vobořil

František Kimmel (*sólohobojista ČF*)

Jiří Mihule (*sólohobojista ČF, profesor na AMU*)

Jiří Krejčí (*sólohobojista PKO*)

Milan Kaňák (*první hoboista opery v Brně a sólohobojista PKO*)

Současní produktivní hráči: **Jana Brožková**, **Jiří Sequart**, **Liběna Sequartová**, **Jiří Kaniak**, **Zbyněk Müller**, **Jan Thuri**, **Jan Adamus**, **Vladislav Borovka**, **Juraj Likin**, **Vilém Veverka**, **Jan Souček**, **Gabriela Krčková**, **Jan Kolář**, **Pavel Tylšar** a mnoho dalších.

5.3 Brněnští hráči a profesoři

Matěj Wagner (1876- 1972) byl sólohobojistou prvního brněnského orchestru a stal se také prvním pedagogem hoboje hry na konzervatoři. Byl povolán z Německa, kde působil jako profesor hudební akademie v Mnichově.

František Suchý (1902- 1976) byl Wagnerův žák, vystudoval také skladbu a převzal hobojevou třídu na konzervatoři v Brně. Stal se prvním hobojistou rozhlasového orchestru a Československého orchestru v Brně až do roku 1956, v roce 1928 zakládá Moravské dechové kvinteto.

Jan Vrána (od roku 1938 až do roku 1980 prvním hobojistou opery v Brně)

Vítězslav Winkler (1930) studoval u Suchého, působil hoboista Moravské filharmonie Olomouc (10 let), učitel na Pedagogické fakultě v Ostravě a později na konzervatoři v Brně a na JAMU. Byl členem Foerstrova dechového kvinteta.

Vítězslav Hanus (1929) vyučoval na konzervatoři i na JAMU. Působil jako první hoboista Brněnské filharmonie a stal se laureátem soutěže Pražské jaro.

Sláva Kůs (1939) sólohobojista Brněnské filharmonie, člen Brněnského dechového kvinteta

- další hoboisté: **Antonín Bílek, Josef Žvachta** (žáci Wagnera)

6. Hobojový strojek

Nejdůležitější součást hoboje se nazývá strojek. Tento třtinový dvouplátek se stejně jako hoboje dlouho vyvíjel do dnešní podoby. Strojky od dob vzniku hoboje zaznamenaly mnoho změn, které lze jen velmi těžce zmapovat, neboť strojek podléhá velmi lehce zkáze a také proto se nám jich příliš mnoho nedochovalo.

Můžeme se však domnívat, že se první strojky mnoho nelišily od těch, které se používaly v 19. století. Ty svou stavbou připomínaly strojky, jež se ještě dnes užívají při hře na hoboje německého typu (*tyto nástroje se užívají v některých rakouských orchestrech, např. Vídeňská filharmonie*). Strojky jsou v porovnání s našimi krátké (58-63 mm), široké (10-11 mm) a jsou stavěny na trubičku, která je také kratší a v průměru vrtání širší.

Materiál na výroby byl také často odlišný. V mnoha zemích se nevyskytovala třtina vhodná pro výrobu plátků a proto se používaly různé druhy rákosu a trav. Třtina *arundo donax* byla pěstována jen v teplejších částech Evropy.

6.1 *Arundo donax*

Základní a nejdůležitější surovinou pro výrobu hobojevých strojků je tzv. třtina. Její botanický název je **Arundo donax**, běžně pak provensálský rákos, či bambusová třtina. Je to rostlina příbuzná našemu rákosu, který je bohužel k výrobě strojků nevhodný.

Arundo donax pochází ze Středomoří, kde se jí daří díky teplým větrům a celkově teplejšímu a vlhčímu podnebí. Nejvyhledávanější třtinou pro naše účely je třtina pěstovaná ve Francii mezi městy **Marseille** a **Nizzou**. Tam se pěstuje na ohromných písčitých plantážích. Zpracování nastává ve chvíli, kdy je rostlina

v určitém stádiu zralosti. Poté je nařezána na trubice různé délky a sušena ve speciálních sušárnách.

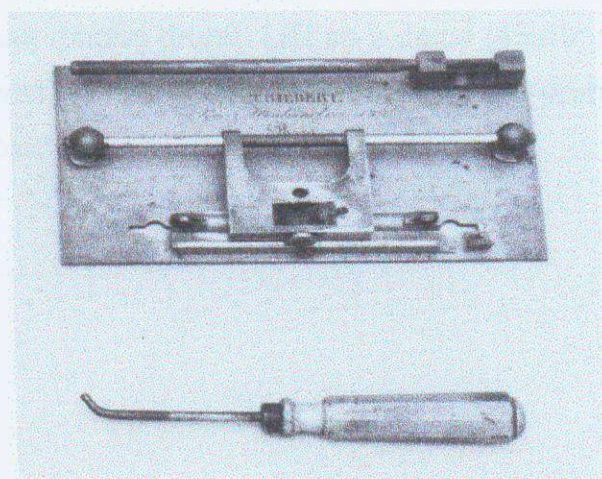
Do obchodů se dostává třtina různého rozměru a kvality. Z tenkých trubek se zhotovují strojky hobojevé, ze silnějších fagotové strojky či plátky na klarinet nebo saxofon.

Kvalita třtiny velmi závisí na počasí. Dobře vyzrálá třtina by měla mít leskle žlutou, hnědou až nazelenalou barvu, vyrovnané a hustě uspořádané rýhy. Tato třtina je považována za kvalitní.

Naopak třtina světlá až šedivá s nepravidelným rýhováním bývá nekvalitní. Není to však vždy pravidlem a nevzhledná třtina může mít lepší vlastnosti než třtina prvotřídní.

6.2 Zpracování třtiny

Před vlastním zpracováním je nutné třtinové trubky namočit ve vodě. Po namočení nastává tzv. „**třetění**“, při němž je trubka rozřezána na tři stejné díly zvané „špánky“. Toto se provádí nožem nebo tzv. **třetičem**.



obr.č. 46 -hoblice zn. Triebert

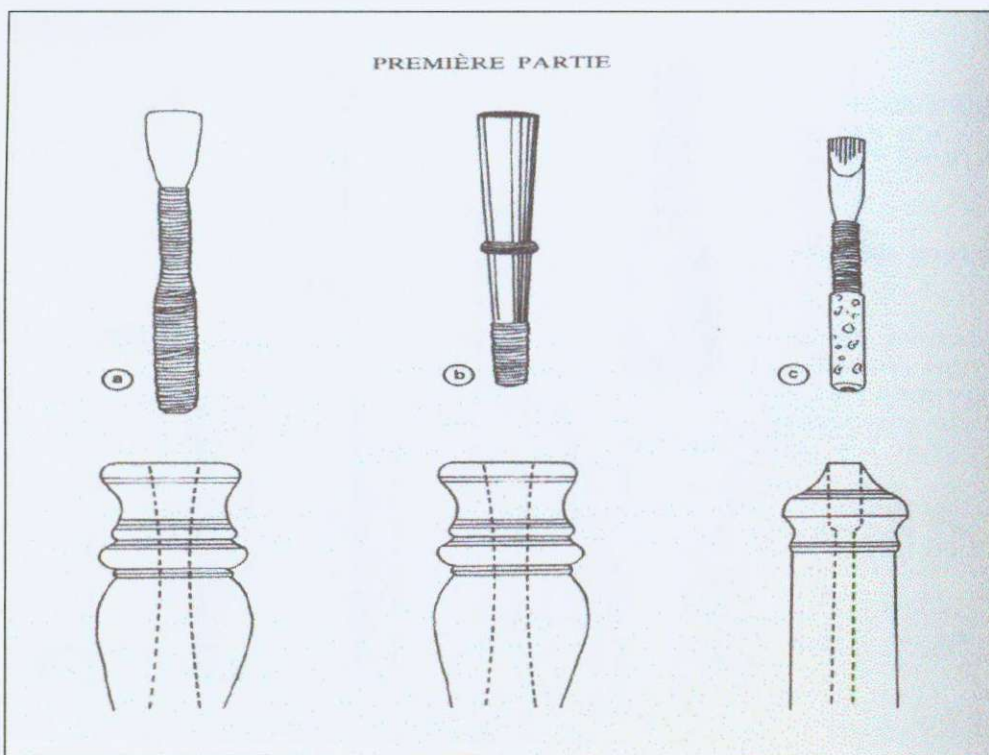
Po rozřezání dochází ke zpracování špánků na určitou délku. Krácení se provádí na řezačce, která je součástí hoblice. **Hoblíce** je nástroj, na kterém již zkrácené a namočené špánky hobluje na potřebnou sílu (*tloušťku*). Síla hoblovaných špánků se dá nastavit pomocí posuvného nože na hoblici. Síla také závisí na kvalitě dřeva. Kvalitní dřevo hobluje na sílu asi na **0,50 mm**, měkké a horší až na **0,60 mm**. Strany špánku by se měly rovnoměrně ztenčovat směrem k okrajům. Tento stav sledujeme mikrometrem.

6.3 Pomůcky a součásti při výrobě

Jednou z nejdůležitějších částí strojku je trubička. U hobojoyých strojků se třtina navazuje na kovovou trubičku, na rozdíl od strojků fagotových (*fagotu slouží jako trubička eso, na které je strojek nasazován, samotný strojek je tvořen pouze třtinou, drátkem a nití*).

Hobojoyá trubička je na širším konci okorkována a tímto koncem se zasouvá do horního dílu hoboje. Na užší straně je mírně zploštělá a tam se nasazují třtinové plátky.

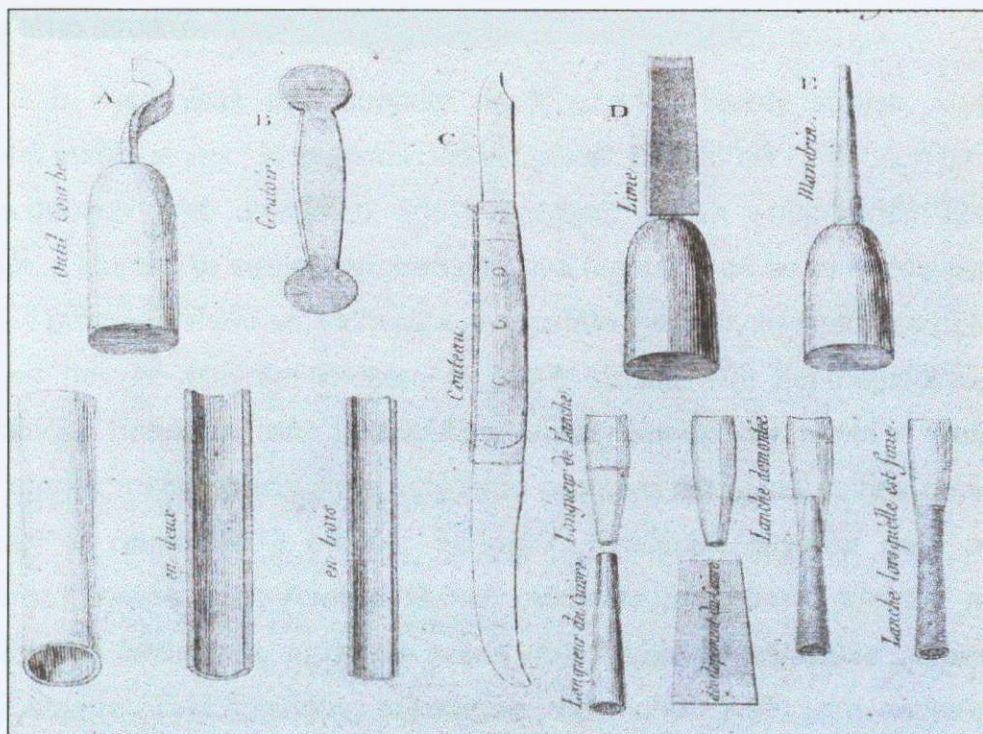
Trubiček existuje mnoho druhů. Liší se v délce (45-49 mm), v tloušťce i druhu materiálu (mosaz, stříbro, měď). Hobojista volí dle druhu hoboje, podle ladění či barvy nástroje.



obr.č. 47 - detail trubiček a jejich uložení v hoboji (př. a,b 18. století, př.c moderní podoba)

Další nezbytnou částí je hedvábná, nylonová či lněná nit. Ta slouží k navázání třtinových plátků k trubičce.

Důležitými pomůckami jsou též různé typy nožů. Zejména v konečné fázi zpracování strojku potřebujeme velmi ostrý a kvalitní nůž. Nože se dají vyrobit z upravených břitev nebo je můžeme zakoupit přímo ve specializovaných prodejnách.



obr.č. 48- nářadí na výrobu hobojevých strojků (1800)

Dále užijeme při výrobě strojku **lak** nebo šelak (popř. *vteřinové lepidlo* či *jiná lepidla syntetická*), který zamezuje úniku vzduchu na bocích strojku a zpevňuje ovinutí strojku.

Srdíčko (návoslovně též „jazyček“) se zasouvá do štěrbinu strojku při práci na špičce. Je to podložka, která zamezuje pružení třtinových plátků v ruce. Posledním nezbytným náčiním je půlič. Je to měřidlo, které nám slouží k označování přesné půlky výstružku. V tomto značeném místě se později bude výstružek lámat (půlit).

6.4 Závěr kapitoly o strojcích

Nejsložitější část celého procesu výroby nebudu v této práci popisovat. Proces dokončování strojku je dlouhý a náročný, mnohdy bohužel bezvýsledný a zbytečný. Každý hoboista má své vlastní postupy a tajemství výroby

dokonalého strojku.

Rád bych však tuto kapitolu nějak uzavřel. Každý strojek, který si hoboista vyrobí je jiný, je to jakási „individualita“. Bylo to tak i v dobách baroka, ale i v dobách ještě dřívějších, kdy byl strojek uložen v ochranném kotlíku. Materiál, z kterého je strojek vyroben, je „živá hmota“ a ač se to nezdá, strojek neustále pracuje a mění se. Hobojista je neustále vystavován strachu a obavám a dá se říci, že hlavním viníkem je právě strojek. Ani ten nejpečlivější a nejpoctivější hoboista totiž nedokáže odvrátit situaci, kdy nemá v krabičce jediný strojek, nebo situaci jinou, kdy svou produkci zahájí na strojek naprosto dokonalý a zakončuje ji s téměř nehrající „frkačkou“. ***Strojek nám může prasknout, může začít špatně těsnit, může se mu zborťit klenba, může začít špatně intonovat, může se ucpat nebo nám do něj může „drbnout“ zbrklý kolega.*** Tyto nástrahy, ačkoliv se zde mohou tvářit jako nadnesené, nám hoboistům každý strojek den co den přichystává.

Hoboista musí mít pevné nervy nejen při výrobě strojků, ale především při jeho dalším používání. Jednou však přijde ten správný okamžik, kdy za své snažení sklídí hráč úspěch a uznání.

Na závěr nutno podotknout, že minimálně za polovinu tohoto úspěchu vděčíme maličkému a vrtošivému předmětu, **strojku**.

7. Vliv hobojevé hry na naše zdraví

Tato práce má samostatnou výzkumnou část, která se zaměřuje na konkrétní výpočty a lékařská měření vlivu hobojevé hry a její zátěže na celý organismus. Z dostupných výzkumných prostředků a literatury jsem došel k závěru, že hobojevá hra je naprosto zdraví neškodná. Naopak v mnohých případech je vliv hobojevé hry na organismus ne přímo uzdravující, ale zdravotní stav pozitivně ovlivňující. To, aby hoboj svému hráči neškodil a spíše mu prospíval, má však mnoho podmínek.

7.1 Fyzické požadavky na hráče

Již padl konečně mýtus o tom, že hoboj způsobuje různé závažné choroby (*rozedma plic, vysoký krevní tlak, infarkt atd.*). O těchto chorobách se zmiňuje ještě **Adolf Kubát** ve své Škole hry na hoboj z roku 1956.

Jak jsem již uvedl na začátku této práce, hoboj je - co se týče svých fyzických požadavků - nejnáročnějším nástrojem vůbec. Proto by měl mít výběr potencionálního hráče (*žáka*) svá přísná pravidla.

Ještě před třiceti lety začínali hrát žáci na hoboj až na středních školách (*konzervatořích*), kde se většinou přeškolovali úplně z jiného nástroje. Velice výjimečně začínali hrát již děti v tehdejších LŠU.

První, kdo se otevřeně postavil názoru, že pro děti je hra na hoboj škodlivá, byl havlíčkobrodský pedagog **Josef Brožek**. Jeho dcera Janička (*dnes sólohobojistka ČF*) začala hrát na hoboj již ve svých šesti letech a pravděpodobně odstartovala vlnu, která přehodnotila pohled na škodlivost hobojevé hry. Dnes se běžně začínají děti hoboji věnovat ve čtvrté a páté třídě ZŠ (*tedy ještě na prvním stupni své školní docházky*).

Vrátím se však k pravidlům výběru žáka.

Potencionální žák by měl být učitelem řádně „prověřen“ a především rodiče by měli být obeznámeni s nároky, které bude nástroj na jejich dítě klást. Řada rodičů své dítě nutí hrát na hoboj jen z toho důvodu, že je tento nástroj krásný. To je sice pravda, ale tato krása je jenom „jednou stranou mince“. „Druhou stranou mince“ je právě ona náročnost. Rodiče si musí uvědomit, že se dítě bude muset věnovat hře na hoboj velmi pečlivě a vytrvale.

Žák hoboista by měl být **zdravý, fyzicky vyspělý, silný a v dobré kondici**. Měl by mít dostatečně dlouhé prsty, ale ne zas příliš⁵². Jakákoliv odchylka od ideálu je velice negativně znát při pozdějším zvládnutí hry na nástroj. Učitel by také měl dbát na dechovou techniku žáka, na celkovou přirozenost a uvolněnost, která odráží přesně duševní i fyzický stav člověka.

Záleží také velmi na citu pedagoga, který by měl odhadnout vhodnost a nevhodnost nástroje pro konkrétního žáka, měl by umět poradit a samozřejmě by měl být diplomatem v případě, že je potřeba žákovým rodičům „*hobojové choutky*“ rozmluvit.

Náročnost hry na hoboj však přináší jednu nespornou výhodu - nevhodní žáci většinou po krátkém čase studium nástroje opouštějí. I tak se najdou zarputilci, kteří za každou cenu vytrvají a bohužel v dnešní době tito studenti bez větších problémů studují na konzervatořích.

Mnohem větší nebezpečí nastává v případě, když tito absolventi začnou učit v ZUŠ na nástroj, na který samotní hrát neuměli a své zlozvyky dál předávají mladým nezkaženým hráčům, kteří by se ve vhodných podmínkách mohli stát perspektivními studenty.

Má-li žák všechny zmíněné předpoklady pro to, aby fyzicky ovládl hru na hoboj, záleží již jen na jeho pili a na správném vedení zkušeným pedagogem. Cesta k dokonalému ovládnutí hoboje je velice dlouhá a často až bolestivá.

⁵² Příliš dlouhé prsty mohou hoboistům uškodit, a porušit funkčnost vazů v loketním kloubu.

Během minulého roku jsem provedl opakovaná měření několika jedinců, hobojistů různého věku a rozdílné hráčské úrovně (2 posluchači konzervatoře, 4 žáci ZUŠ a 3 profesionální hudebníci). Během těchto měření jsem zjistil, že hrou na hoboj dochází u hráče k markantnímu snížení krevního tlaku. Toto snížení je časově omezené a závisí na době a intenzitě hry. Jiné odchylky vykazovali profesionálové věnující se hře na hoboj pravidelně a jiné rozdíly se daly vyzkoumat u žáků ZUŠ.

U mladších, fyzicky slabších jedinců narůstala tepová frekvence na minutový průměr kolem **85**. Hráč s praxí 22 let měl při stejném naměřeném krevním tlaku (**125/85**) tepovou frekvenci **56**⁵³.

Profesionální hráči (až na malé odchylky) měly v průměru naměřenou tepovou frekvenci před výkonem o **12** vyšší než po výkonu (před **66**, po **54**). Tento průměr překonala pouze jedna ze studentek konzervatoře, která měla průměrnou tepovou frekvenci před výkonem **74** a po výkonu **59**. Rozdíl je tedy **15**. Pro úplnost uvedu, že žáci ZUŠ měli podobné výsledky a průměrné tepové frekvence byly **72** před a **60** po výkonu.

Toto měření opět vyvrátilo onu téměř padesát let starou domněnku, že hra na hoboj způsobuje u hráčů infarkt myokardu. Naopak je dokázáno, že srdce hobojistů je větší (má větší výtlačnou kapacitu) než u běžné populace. Srdeční sval je mnohem silnější a odolnější⁵⁴.

Tlak, který vzniká v organismu při hře na hoboj, může mít negativní vliv maximálně na mozkový cévní systém. Je to však podmíněno tím, že je tento systém u hráče již nějakým způsobem narušen a je nestabilní, proto organismus není již schopen tlak přirozeně vyrovnat a může dojít k nežádoucím mozkovým příhodám.

⁵³ Všichni hráči měli vyhrazený stejný časový úsek na přípravu a splnění úkolu a byli měřeni těsně před výkonem a bezprostředně po něm.

⁵⁴ Čerpáno: Slepíčka, Jiří: Profesionální onemocnění horních končetin u hudebníků, Pracovní lékařství, Ostrava 1995

Mladí hráči by však s těmito záležitostmi neměli mít sebemenší problém. Výzkumy provedené F. Hochbergem v Německu a ve Francii odhalily fakt, že jsou violoncellisté a houslisté se srdečními problémy hospitalizováni dvacetkrát častěji než hoboisté⁵⁵ (*každý člověk je individualita a je náchylný k jiným chorobám, každopádně nemalou roli na konečném zdravotním stavu hráče má i jeho životospráva*).

Z dalších výsledků měření pracovního lékařství⁵⁶ se dozvídáme, že hoboisté trpí mnohem méně onemocněním svalů, kloubů, karpálního tunelu a nervů než hráči na smyčcové a drnkací nástroje nebo dokonce flétnisté.

Tab. 3. Přehled syndromů u souboru hudebních umělců 1993

Nástroje	n	Tunelové syndromy				Fokální dystonie				Ortopedické změny			
		dx.	sin.	bil.	Σ	dx.	sin.	bil.	Σ	dx.	sin.	bil.	Σ
SMYČCOVÉ													
housle	5	1	3	1	5	0	2	1	3	1	0	0	1
viola	1	-	1	-	1	0	0	0	0	-	-	1	1
violoncello	1	-	1	-	1	0	0	0	0	0	0	0	0
kontrabas	1	-	1	-	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Celkem	8	1	6	1	8	0	2	1	3	1	0	1	2
DRNKACÍ													
harfa	4	-	-	4	4	0	0	0	0	1	2	1	4
Celkem	4	-	-	4	4	0	0	0	0	1	2	1	4
DECHOVÉ													
flétna	1	-	1	-	1	0	0	0	0	0	0	0	0
hoboj	1	-	1	-	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Celkem	2	-	2	-	2	0	0	0	0	0	0	0	0
CELKEM	14	1	8	5	14	0	2	1	3	2	2	2	6
v %	100	7,1	57,2	35,7	100	0	14,3	7,1	21,4	14,3	14,3	14,3	42,9

obr.č. 49 Přehled syndromů (Pracovní lékařství, rok 1993)

⁵⁵ Hochberg, F.: Difficulties among musicians, JAMA 1983

⁵⁶ čerpáno: Slepíčka, Jiří: Profesionální onemocnění horních končetin u hudebníků, Pracovní lékařství, Ostrava 1995

Vysvětlivky k tabulce č. 3 (obr. č. 49)

Tunelový syndrom: zúžení, zbytnění vazového kanálu, čímž dochází k utlačování cév a nervů, uprostřed toho kanálu vedoucích. Znamená to špatné prokrvení končetiny a způsobuje bolesti, brnění, ztrátu citlivosti atd..

Fokální dystonie: trvalá abnormální kontrakce určitého svalu nebo skupiny svalů, která může působit mimovolné pohyby nebo abnormální polohu dané části těla.

Ortopedické změny: např: artróza, různé kostní výrůstky (osteofyty)

Dx: dexter - pravá strana

Sin: sinister - levá strana

Bil: bilateralis - oboustranný

Vysvětlivky k tabulce č. 4 (obr. Č. 50)

Syndroma canalis capri: syndrom karpálního tunelu, ten se nachází na spodní straně zápěstí, tento syndrom způsobuje bolestivé obtíže při pohybech prstů, brnění apod..

Syndroma canalis supinatorii: totéž na palcové hraně zápěstí

Syndroma canalis cubiti: totéž v loketních kanálech

Unilateralis: jednostranný (pravý , levý – dx, sin)

Bilateralis praecipue: oboustranně s převahou pravé nebo levé (dx, sin)

Tab. 4. Kompresivně ischemické neuropatie (tunelové syndromy) u souboru hudebních umělců 1993

Nástroje	n	Syndroma canalis carpi				Syndroma canalis supinatorii		Syndroma canalis cubiti	
		unilateralis		bilateralis praecipue		unilateralis		unilateralis	
		dx.	sin.	dx.	sin.	dx.	sin.	dx.	sin.
SMYČCOVÉ									
housle	5	0	1	0	1	1	1	0	1
viola	1	-	1	-	-	0	0	0	0
violoncello	1	-	1	-	-	0	0	0	0
kontrabas	1	0	0	0	0	0	0	-	1
Celkem	8	0	3	0	1	1	1	0	2
DRNKACÍ									
harfa	4	-	-	3	1	-	-	-	-
Celkem	4	-	-	3	1	-	-	-	-
DECHOVÉ									
flétna	1	0	0	0	0	-	1	0	0
hoboj	1	0	0	0	0	0	0	-	1
Celkem	2	0	0	0	0	0	1	0	1
CELKEM	14	0	3	3	2	1	2	0	3
v %	100	0	21,4	21,4	14,3	7,1	14,3	0	21,4

obr.č. 50 Tunelové syndromy (Pracovní lékařství, rok 1993)

7.2 Na závěr

Vývoj ukázal, že dřívější obavy o zdravotní stav mladých hobojistů, kteří začali studovat hru na hoboj „předčasně“, nebyly zcela opodstatněné. Každý pedagog musí bezpodmínečně v prvním roce studia pečlivě sledovat žákův zdravotní a fyzický stav. Kromě základních viditelných fyzických předpokladů jako je postavení rukou, pohyblivost jazyka, velikost rtů, délka a rozpětí prstů,

celkové držení těla, se musíme také zaměřit na kapacitu plic, kterou lze dlouhodobým tréninkem a správně vedenou dechovou technikou velmi rozšířit.

Objeví-li se při rozvíjení dechové techniky jakékoliv obtíže, zejména zvýšená únava, neschopnost souvisleji hrát nebo neprodlužuje-li se doba výdrže, je možné, že žák nebude zdravotně zcela v pořádku. Vzniklý problém je nutno řešit s žákovými rodiči nebo ve spolupráci s odborným lékařem.

Stále je totiž nutné mít na zřeteli to, že hra na hoboj (*lesní roh*) je ze zdravotního hlediska nejobtížnější a fyzicky nejnamáhavější.

8. Závěr

Na závěr bych chtěl poděkovat všem, kteří mi v průběhu vzniku této práce byli nápomocni a měli trpělivost s mými někdy možná až prazvláštními požadavky.

Jsou to zejména mí stateční dobrovolníci hbojisté (kolegové, žáci), kteří si nepřáli býti jmenováni.

Můj velký dík patří MUDr. Aleši Hejlkovi, primáři oddělení pracovního lékařství v nemocnici v Českých Budějovicích, který mi poskytl mnoho obtížně dostupných materiálů.

Velmi chci poděkovat slečně MOC. Janě Roubalové za odbornou pomoc při práci na sedmé kapitole.

Dále bych chtěl poděkovat mému drahému příteli Vladislavu Borovkovi, který mi zapůjčil zahraniční a pro tuto práci klíčovou literaturu.

Nakonec poděkuji vedoucímu této práce Milanu Kaňákovi, který se mnou měl po dlouhá léta trpělivost a jsem rád, že jsem měl tu čest s ním spolupracovat.

Použitá literatura

Kuffner, Joseph: *Principes élémentaires de la Musique et Gamme de Hautbois*, B. Schott, Paris, (1. pol. 19. století)

Bate, Philip: *Le Hautbois*, Londres, Bern 1975

Fleurot, Francois: *Le hautbois dans la musique française 1650-1800*, Éditions Picard Paris, 1984

Joppig, Gunther: *Hautbois et Basson*, Hallwag Berne et Paynot Lausane, 1981

Michálek, Josef: *Stručná, theoreticko-praktická škola hry na hoboje*, Mojmír Urbánek, Praha, (konec 19. století)

Rosenthal, Richard: *Grosse praktische Oboe-Schule*, F. C. Schmidt-Heilbronn, 1908

Kubát, Adolf, Smetáček, Václav: *Škola hry na hoboje*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1956

Hošek, Miroslav: *Škola pro nejmladší hoboisty* (1.-4. díl), Music Cheb, 1998

Ježová, Ludmila, Hošek, Miroslav: *Úvod do studia nových možností hry na hoboje*, AMU-SPN, Praha 1992

Kratochvíl, J.: ***Dějiny a literatura dechových nástrojů*** (1. a 2. díl), SPN, Praha, 1970

Plachetka, Zdeněk: ***Zátěžová funkční diagnóza a ordinace pohybové aktivity ve vnitřním lékařství***, Masarykova univerzita, Brno, 1992

Kolektiv autorů: ***Velká obrazová všeobecná encyklopedie***, Svojtka & Co., Praha 1999

Kaňák, Milan: ***Beethovenovy klavírní koncerty v kontextu nástrojového a interpretačního vývoje***, Praha 1994

Sachs, Curt: ***Music der Antike***, Wildpark-Postdam, 1929

Heinitz, Wilhelm: ***Instrumentenkunde***, Wildpark-Postdam, 1929

Hochberg, F.: ***Difficulties among musicians***, JAMA 1983

Slepička, Jiří: ***Profesionální onemocnění horních končetin u hudebníků***, Pracovní lékařství, Ostrava 1995

Rychlík, Jan: ***Moderní instrumentace***, Praha 1968

rukopisné poznámky pisatele (***Dějiny a literatura nástroje***, Konzervatoř České Budějovice, 2000)

Sellner, Joseph: ***Die Hoboeschule***, B. Schott, Paris